CHARLES MOELLER

Sabiduría griega y paradoja cristiana

Encuentro Ediciones

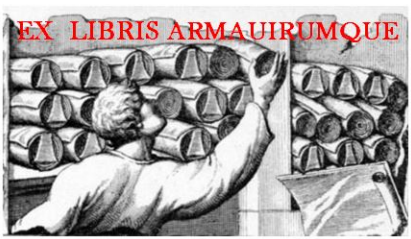
El éxito extraordinario de los libros del sacerdote y humanista Charles Moeller dan nueva actualidad a *Sabiduría griega y paradoja cristiana,* una de sus primeras obras. En ella Moeller, que ha inaugurado un género literario nuevo, el de la crítica teológica, analiza y contrasta las relaciones entre el mundo griego y el cristianismo a través de sus respectivas concepciones del problema del mal, del pecado, del sufrimiento de los justos, etc. El «hombre nuevo» de san Pablo en contraposición al hombre antiguo del mundo clásico. El estudio se ciñe especialmente a grandes autores como Virgilio, Racine, Cicerón, Shakespeare, Platón, Dostoiewski y otros.

E Literatura Ǝ

CHARLES MOELLER

Sabiduría griega y paradoja cristiana

EX LIBRIS ARMAUIRUMQUE



encuentro ediciones

Título original
Sagesse grecque et paradoxe chrétien

©
Casterman, Tournai-París

© 1989
Ediciones Encuentro, Madrid

Traducción
M.ª Dolores Raich Ullán

En portada
Dibujo de Arancha García Sanz

Para obtener información sobre las obras publicadas o en programa
y para propuestas de nuevas publicaciones, dirigirse a:
Redacción de Ediciones Encuentro
Cedaceros, 3, 2.° - 28014 Madrid - Tels. 532 26 06 y 532 26 07

A LOS QUE BUSCAN

Sin duda, sabes muy bien qué cosa es la sabiduría, pequeño Carmides, puesto que has sido educado a la griega.

PLATÓN

Cristo crucificado, escándalo para los judíos, locura para los gentiles.

SAN PABLO

INDICE

Págs.

Prefacio..... 11

Introducción: Objeto y método de este libro..... 17

Primera parte
EL PROBLEMA DEL MAL

Capítulo I.—EL PROBLEMA DEL MAL EN HOMERO Y LOS TRAGICOS GRIEGOS..... 31

I. La problemática del pecado..... 34

II. El «pecado fatal»..... 40

La «*moira*» criminal..... 40

Los dioses, fautores de crímenes..... 46

1. La «locura» criminal..... 47
2. «Los que creen obrar bien»..... 49
3. El crimen «por obediencia»..... 49
4. El «bien» que conduce al «mal»..... 51
5. Fedra, inocente e impura..... 53

III. El pecado psicológico..... 57

La desmesura..... 58

El crimen de desesperación..... 61

Los crímenes políticos..... 64

IV. El pecado del espíritu de los dioses..... 65

V. Por qué los griegos no tuvieron sentido del pecado. 69

VI. Conclusión..... 72

Págs.

Capítulo II.—EL TEMA DEL PECADO EN SHAKESPEARE, RACINE Y DOSTOIEWSKI 75

I. El «clima» cristiano en Shakespeare 76
II. El pecado de flaqueza 78
III. El pecado lúcido 82
IV. El amor «perverso» de Racine 85
V. El vértigo de la libertad en Dostoiewski 94
El pecado de flaqueza 94
El pecado contra la luz 95
El pecado habitual y la solidaridad en el mal 103
VI. La comunión de los santos 106
VII. La misericordia de Dios 110
VIII. Conclusiones 112

Segunda parte
EL PROBLEMA DEL SUFRIMIENTO

Capítulo I.—LA PARADOJA DEL «JUSTO DOLIENTE» EN LA TRAGEDIA GRIEGA 119

I. El problema del sufrimiento en Homero 120
II. El optimismo «desesperado» de Esquilo 123
III. El justo doliente en Sófocles y en Eurípides 127
Edipo 127
Antígona 129
Hipólito 135
IV. Las aporías del sufrimiento 143
El sufrimiento instructor 143
El «deber» de la venganza 145
V. El presentimiento de las bienaventuranzas 145
El culto de los muertos 146
El respeto al «suplicante» 146
La ofrenda del hombre a la muerte 151

Págs.

VI. La paciencia, la piedad y el perdón en Eurípides... 158
La paciencia de Heracles..... 159
La piedad de Artemis..... 160
El perdón de Hipólito..... 162
VII. Conclusión..... 163

Capítulo II.—LA ELEVACION DEL HOMBRE POR EL SUFRIMIENTO EN SHAKESPEARE Y DOSTOIEWSKI. 165

I. Los humillados y ofendidos en Shakespeare..... 168
II. El humor y la magia, remedios del sufrimiento..... 172
III. El descubrimiento de la caridad..... 176
IV. Los esponsales con el dolor..... 179
V. La muerte del justo en Dostoiewski..... 183
VI. El mayor sufrimiento: el pecado..... 186
VII. El sufrimiento redentor..... 187
VIII. La alegría de la cruz..... 190
IX. Conclusión..... 193

Tercera parte

EL PROBLEMA DE LA MUERTE

Capítulo I.—LOS MITOS DEL MAS ALLA EN HOMERO, PLATON, CICERON Y VIRGILIO..... 197

I. El Hades, sombra de la vida terrena..... 199
II. La lucidez ante la muerte..... 207
III. La vida terrena, sombra del más allá..... 211
IV. Cicerón..... 215
V. Virgilio..... 218
VI. Grandezas y miserias de los mitos antiguos sobre la muerte..... 220
VII. Conclusiones..... 224

Págs.

Capítulo II.—EL PARAISO DE LUZ EN DANTE..... 227

I. La selva oscura..... 229
II. El universo del amor..... 233
III. El infierno..... 241
IV. El purgatorio..... 244
V. El paraíso terrenal..... 249
VI. El paraíso del movimiento..... 252
VII. El paraíso del reposo y la sonrisa de Dios..... 255
VIII. Conclusión..... 258

Epílogo..... 259

Nota bibliográfica..... 263

PREFACIO

Me pregunto qué impulsa a los hombres a publicar nuevos libros, a elevar un tanto más el túmulo gigantesco de sus esperanzas frustradas, a aportar una nueva piedra a esas «catedrales de la necesidad» que son nuestras bibliotecas.

Por otra parte, nuestra época no necesita libros. Tiene demasiados. No los lee, o los lee mal, porque se le antojan largos y difíciles. Necesita *slogans* consistentes que la eximan de pensar. Porque no quiere pensar. Tiene miedo de hacerlo. No quiere ser libre. Si algo desea, acaso sin saberlo, es que venga alguien que le prometa salud, que arranque su vida de la destrucción. Tal vez un santo. Un santo que triunfe.

Sin duda, existen los «libros eternos» que es menester salvar. Inmortales; mas sólo si reviven en nuestras almas. Nos preguntamos precisamente si reviven en el alma de esta generación, si nuestros jóvenes se interrogan, con Sócrates, sobre la sabiduría. Nos preguntamos incluso si conocen a Sócrates, si Sócrates es para ellos algo más que un nombre, algo más que un muerto, definitivo esta vez, si no despierta ya el fervor de nuestros muchachos. Tampoco sabemos a ciencia cierta si la angustia de Hamlet despierta en ellos un eco fraternal. Si lloran con los que lloran, si se alegran con los que ríen. ¿No será más «sagrado» para ellos el *Buick 24 CV* que todo lo antedicho? ¿No les parecerán más cálidas las luces de la ciudad que esas pálidas claridades de tan lejana procedencia?

El magisterio de los «clásicos» enseña a contentarse con el modesto jardín (que no es necesariamente el de Cándido)[1] que Dios nos ha confiado de manera provisional. Si el hombre no lo puede todo, es evidente que puede algo, y se le exige que lleve a cabo lo mejor posible esa pequeñez. Si, por un lado, el cristiano es un «servidor inútil», por otro es también un «servidor útil». No puede cruzarse de brazos.

Con frecuencia no se le pide a un libro más que una hora, un minuto, un momento de fervor espiritual. Y eso es ya, de sí, muy hermoso. Si alguno de mis lectores hallase, aquí o allá, ese minuto de fervor, si algún joven estudiante encontrase en este libro siquiera la sombra de su condición de bautizado, si algún incrédulo, en fin, se sintiera conmovido, impresionado, ante la belleza del Cristo de las Bienaventuranzas, me consideraría recompensado de mi esfuerzo. Uno solo me bastaría. Uno solo. Pues un solo hombre es todo un mundo: el mundo de la gracia y de la naturaleza que desea vivir y resplandecer en él.

He aquí por qué, pese a nuestra lasitud, la de mis alumnos, la de mis contemporáneos, la mía propia, he vuelto la espalda al Fausto de Valéry y querido olvidar sus palabras desilusionadas. He aquí por qué, en una palabra, he escrito este libro.

* * *

Hemos alcanzado «la edad de la razón». Su sabor es amargo. Repetimos estas palabras de Péguy sobre el hombre de cuarenta años: «El sabe; y sabe que sabe. Sabe que *no* es feliz. Sabe que, desde que el hombre existe, ningún hombre ha sido nunca feliz. Lo sabe tan profundamente, con un conocimiento tan infiltrado en lo hondo de su corazón, que es sin duda la única creencia, la única ciencia a la que se siente unido y vinculado.»

Ahora bien: «sólo se trabaja para los hijos». «Ved la inconsecuencia. Ese hombre tiene un hijo de catorce años. Y no le invade más que un único pensamiento: que su hijo sea feliz. No piensa que ésa sería la primera vez que tal ocurre. No piensa nada en absoluto (lo cual es, por otra parte, el distintivo del pensamiento más profundo). Está convencido de que lo que jamás ha logrado nadie, lo

[1] «Cándido»: personaje de una novela filosófica de VOLTAIRE del mismo título, considerada como la obra maestra en su género *(ndt)*.

que jamás ha sucedido, sucederá esta vez naturalmente, como consecuencia de una especie de ley natural.»

Si no existieran esos seres que vienen tras de nosotros en el camino de la vida, ni nos obstinásemos en pensar que se desenvolverán mejor que nosotros, no haríamos nada. Yo no haría nada. Nosotros, los que hemos sido tan desdichados (y tan afortunados, aunque indignamente, sin haberlo merecido) con estas dos guerras y las congojas de la posguerra, no queremos que «nuestros hijos» sean desgraciados. Al menos, no como nosotros. Esperamos incluso que actuarán con más acierto que nosotros, lo cual, al fin y al cabo, nos decimos, no será difícil, dado que nosotros hemos malogrado casi todas nuestras empresas.

La juventud se desenvolverá mejor que nosotros. La necesitamos. ¿La juventud? Disculpadme: «La juventud —decía el Fausto de Valéry— entraña necesariamente todas las probabilidades de equivocarse.»

He tenido que vencer mi repugnancia a transcribir estas palabras tan duras del postrer Valéry, el que no quiere decir a los que siguen más que esta frase desengañada: «Tened cuidado con el amor.» Pero era preciso escribirla. Porque la juventud nos desilusiona, nos inquieta. ¿Cómo ignorar su indiferencia, su lasitud, su sensación de ahogo bajo el peso de la cultura, su «mala conciencia» en el seno de una religión que se le antoja arcaica, su escepticismo ante las realidades de la patria, su apatía, su amargura?

Si detallara este retrato, las «personas respetables» menearían gravemente la cabeza, se consultarían, estudiarían los medios de remediar la cuestión, si bien pensando secretamente que la cosa no tiene solución. Desde aquí entreveo los gestos cansados de nuestros augures, esos gestos acompañados de una secreta complacencia en sí mismos. Porque debemos ser sinceros. No tenemos motivos para estar orgullosos. Ni siquiera hemos sido capaces de salvar la radiación de los valores elementales de la vida, esos valores a los cuales los jóvenes ansían siempre entregarse, aun cuando no se atreven ya a creer en ellos porque no están seguros de que nosotros creamos del todo en su existencia. La juventud considera «que no apetece jugar en un universo donde todo el mundo trampea». Nos pide «una causa» que merezca la pena. ¿Qué tenemos para darle? Si los jóvenes no ven brillar en nosotros esos valores, si no los ven imponerse a través de nuestro «testimonio», ¿cómo queremos que los hallen en sí mismos? ¿Pretendemos que lo hagan por sí solos?

De hecho, la desilusión de la juventud es la propia nuestra. Y si aparentemente sufrimos menos que los jóvenes de resultas de este desengaño, es quizá porque nos hemos vuelto duros y egoístas. Nuestro dinero nos permite olvidar un instante. Los honores nos ilusionan. Sobre todo, nos tomamos la vida menos en serio, porque conocemos «ese envejecimiento, esa decrepitud, esa muerte y ese hábito» que tan a la ligera solemos bautizar con el término de «sabiduría».

Sin embargo, no hay más que una Sabiduría. La que procede de Dios. Todas las demás son parciales. No pueden nutrir a esos jóvenes ávidos de vida que son nuestros hijos. Esos hijos que lo esperan todo, día a día, a pesar de nosotros, a pesar de mí.

Desearía que encontrasen aquí un reflejo de la sabiduría de «el hombre nuevo en Cristo». Quisiera que la «paradoja cristiana» conmoviera su alma. Esa lección no procede de la «sabiduría desengañada» de los adultos que, en ocasiones, han envejecido mal: «¿Envejecer? —decía Sainte-Beuve—. La gente se endurece en parte, se pudre en otra, mas no madura». La paradoja cristiana constituye un humanismo absolutamente nuevo. No es sólo un coronamiento de los esfuerzos humanos, sino *una revelación* de lo alto. Estimo que la única «sabiduría» capaz de impresionar a la juventud moderna, ya sea cristiana, ya crea no serlo, es la paradoja en que el sufrimiento y la dicha, la debilidad y la fuerza, la muerte y la resurrección, se unen en un maridaje misterioso. Lo que necesitaban los hombres modernos es el «Mensaje Pascual».

* * *

El siglo actual sólo se salvará si vuelve de nuevo a la religión. Tal dicen autores tan diversos como Kanters, Lecomte du Noüy, Koestler y otros. ¿Por qué no advierten que la única religión que puede responder a lo que buscan es el cristianismo? ¿Por qué la aspiración religiosa de las masas, tan profunda y, no obstante, tan vaga todavía, no logra cristalizar en torno a las grandes religiones positivas, en torno al catolicismo? ¿Por qué nuestros jóvenes católicos, los mejores, muestran una ignorancia tan supina con respecto a la increíble riqueza de revelación de los dogmas cristianos? ¿Por qué son tan poco fervientes?

¿Por qué se sienten débiles y desengañados, siendo así que precisamente esos dogmas les proporcionan la salud, la alegría

pascual y la fuerza? ¿Por qué tienen la impresión de que el mundo repite siempre los mismos errores, de que, como decía Joyce, «*the same renew*», esto es, las mismas cosas se renuevan, y de que el universo gira en el absurdo? ¡Pero si precisamente esos dogmas les dicen que la tierra debe transfigurarse, que morirá para renacer más bella!

¿Por qué, teniendo ojos, no ven? ¿Por qué quieren ser «cruzados sin cruz»?

Si este pequeño libro, lanzado al mundo como el que echa «cuatro guijarros al mar», desvela el sentido bautismal de algunos de los que buscan, habrá una gran alegría en la Iglesia de Cristo.

Navidades, 1946.

CH. MOELLER

INTRODUCCION
OBJETO Y METODO DE ESTE LIBRO

El cristianismo contrajo con el helenismo, es decir, con una de las formas más perfectas del humanismo, un connubio indisoluble. Le debe, en buena parte, su triunfo en el mundo antiguo. Es imposible comprender ciertos aspectos del dogma sin recurrir a los conceptos grecorromanos que contribuyeron a elaborarlos. Esta unión del mundo cristiano y del mundo antiguo salvó la civilización en el curso de la Edad Media:

> El visitante que entra en la nave de Santa María la Mayor se cree transportado al mundo antiguo. ¿Se halla en una iglesia cristiana o en el pórtico de Atenas donde los filósofos enseñaban la sabiduría? Sus bellas columnas coronadas de un arquitrabe, sus grandes líneas horizontales, sus vastos espacios, expresan paz y serenidad. Parece que Grecia haya ofrecido al cristianismo, a la manera de un obsequio, esta obra de su genio[1].

El arte cristiano primitivo atestigua, pues, «el humanismo» de nuestra religión. El cristianismo no ha suprimido las grandes obras creadas por la humanidad antes de la venida de Cristo, sino que, por el contrario, las ha *bautizado*. En él, los valores humanos se *convierten* y *coronan:* jalonan la vía sagrada para el «Triunfo» del «héroe antiguo» más perfecto, esto es, Cristo. Lo que es cierto del arte del Renacimiento, lo es también del primer arte cristiano. ¡Qué

[1] E. MÂLE, «Rome et ses vieilles Eglises». París (1942), p. 77.

dulzura humana, por ejemplo, qué lene y sedante luz dimana de estas líneas sobre la basílica de Santa Sabina, en Roma!:

> Veinticuatro columnas corintias, estriadas con junquillos y labradas con el más puro mármol griego, confieren a Santa Sabina la perfección antigua. La columna constituye una de las obras maestras del genio helénico. La armonía de las proporciones, presidida por la unidad, auténtico distintivo de la columna; la leve dilatación del fuste, sugeridora de la geometría de la vida; la magnificencia del capitel... la delicadeza de las líneas entrantes y salientes de la basa, evocadora de las hábiles combinaciones de vocales breves y largas de los poetas líricos, en una palabra, todos esos refinamientos de la inteligencia y del gusto hacen de la columna griega una maravilla. Es emocionante ver esa perfección al servicio del Evangelio. Esas columnas semejan bellas sacerdotisas de los dioses, convertidas a la nueva religión[2].

Nos hallamos, por tanto, en un clima de *confianza* en el *hombre.* La Iglesia católica se ha esforzado siempre en salvar lo más posible del «hombre viejo». Ha pensado en todo momento que ser un santo es también ser un hombre, y que el humanismo no se opone a la santidad, sino que encuentra en ella su coronación.

* * *

Tras haber puesto en el hombre una confianza rayana en la candidez, la Edad Moderna se despierta entre ruinas. La tragedia cunde por doquier. La «blandura de la vida» ha desaparecido. Nadie sabe cuándo retornará. «La tragedia de la condición humana, la angustia, la derrelicción, el absurdo, la nada»: tales son las palabras que alientan más o menos en el alma de nuestros contemporáneos. Y si no conocen esos vocablos, la trágica realidad los oprime a la manera del «destino» antiguo.

Una cosa es evidente ante las miserias actuales: un humanismo que no tuviera en cuenta los sufrimientos, los pecados y la muerte, que no los pusiera *en el centro* de su «visión del mundo», sería radicalmente incompleto, sería falso. Sin duda, no nos gusta recordar nuestro estado de pecadores, «merecedores de la muerte». Pero la muchedumbre de los «humillados y ofendidos» se ha hecho inmensa. Cubre la tierra. En esa multitud se pone de manifiesto «la tragedia

de la condición humana», «la desnudez que constituye el sello distintivo de la condición del hombre». ¿Hay que hablar a todos esos desgraciados de «ciudad terrena», de confianza en el hombre, de «progreso» intelectual, de la paz del mañana, en el reino comunista, «donde no habrá más accidentes de tranvías»? Saben perfectamente que eso no alcanza a su mal profundo. Hace falta un médico más radical, una transformación más total.

La *paradoja* cristiana —sentido del pecado, «elevación del hombre» por el sufrimiento, muerte transfiguradora —debe ser reafirmada. Desde este punto de vista, el Evangelio se opone radicalmente a la «sabiduría» griega. Atenas y Jerusalén serán siempre las capitales de dos reinos, dos reinos que jamás se reconciliarán totalmente aquí abajo. Nietzsche lo vio claramente. Su culto al mundo griego abrióle los ojos en lo tocante a la profunda oposición que, *desde este punto de vista,* existía entre ambas religiones:

> Los hombres de los tiempos modernos, de inteligencia tan embotada que no comprende ya el sentido del lenguaje cristiano, no captan siquiera lo que, para un espíritu antiguo, tenía de espantable la fórmula paradójica: *Dios crucificado.* Jamás en una conversación hubo nada tan atrevido, tan terrible, nada que despertara tantas dudas sobre todo lo establecido ni plantease tantas cuestiones. Esa fórmula anunciaba una *transmutación de todos los valores antiguos (Más allá del Bien y del Mal,* cap. III).

«Un dios no entra en relación con un hombre», decía Platón. Y Aristóteles agregaba:

> El que tiene el pensamiento activo y cultiva en sí la inteligencia, no sólo puede congratularse de estar en el mejor estado, sino, además, de ser el preferido de la divinidad. Pues si los dioses, según creencia general, se preocupan en cierto modo de nuestras cosas humanas, es razonable pensar que les complace en gran medida lo que, a sus ojos, aparece como lo mejor y más excelente, es decir, la *inteligencia.* Así, pues, recompensan a los que estiman y prefieren este modo de vivir, porque estos tales se preocupan de lo que los dioses aman, y obran justa y laudablemente. Ahora bien: es innegable que esa actitud es, ante todo, la adoptada por el *sabio.* Por consiguiente, él es el más amado de la divinidad *(Etica a Nicómaco,* X, 9).

El amor de Dios es, pues, *motivado* por la belleza moral de que

el hombre es autor. ¡Qué mundo nuevo en estas palabras de San Pablo!:

> Dios eligió a los necios según el mundo para confundir a los sabios; Dios eligió a los flacos del mundo para confundir a los fuertes, y a las cosas viles y despreciables del mundo, lo que no es, para reducir a la nada lo que es (I Cor., I, 27 y siguientes).

Ningún cristiano puede sustraerse a la verdad de estas palabras de fuego. En ellas refulge la esencia más pura del cristianismo, a la cual hay siempre que recurrir cuando el peligro amenaza nuestras frágiles construcciones humanistas. A este propósito, no estará de más releer estas palabras de Celso, uno de los adversarios más lúcidos del cristianismo:

> ¿Qué *noble acción* realizó Jesús para ser comparable a un Dios? ¿Despreció a los hombres, rióse de ellos, burlóse de lo que le sucedió? Si no lo hizo entonces, ¿por qué Jesús no muestra ahora, al menos, un carácter divino? ¿Por qué no se libera de esa *ignominia*? ¿Por qué no venga el crimen cometido contra su Padre y contra El?[3].

Sería menester ignorar todo lo relativo a la antigüedad para no ver aquí el orgullo estoico de la virtud; el escándalo ante un Dios que acepta la fealdad y la humillación; la extrañeza ante la renuncia a la venganza.

* * *

Hace un instante hablábamos de basílicas y decíamos que el cristianismo aparecía como el coronamiento de la sabiduría antigua. Basta pasearse por Roma para encontrar muy pronto, en el arte cristiano, ejemplos del aspecto paradójico de nuestra religión. Cuando remontamos el Coelius por la antigua calle romana, el *Clivus Scauri*, vemos, a la izquierda, el ábside de la iglesia de San Juan y San Pablo. El muro del edificio, frente a la calle, es la fachada de una casa romana del siglo II: nuevo indicio de la utilización, por parte del cristianismo, de los tesoros de la antigüedad. Si proseguimos nuestro camino, llegaremos a una plazoleta solitaria, dominada por un campanario de tejas rosadas y estilo lombardo, que evoca la *Roma*

[3] Citado por NYGREN, «Erôs et Agapè», París (1944), p. 228, número 134.

aurea de los peregrinos de la Edad Media. El interior de la basílica nos desilusionará por su lujo de oropel, vestigio de una época en que el humanismo cristiano era cabalmente «humano». Pero no nos desanimemos. Penetremos en los subterráneos sobre los cuales fue edificada la iglesia: nos hallamos en una casa romana del siglo II, con numerosas salas abovedadas:

> El pavimento de una de ellas evoca un ninfeo o un baño lujoso. Los frescos representan divinidades marinas. En otra estancia, un bello friso de genios y amorcillos danzando entre pájaros y guirnaldas de follaje, diversas imitaciones de mármoles y una serie de ornamentos clásicos. Pero en la sala más bella pasamos bruscamente de lo pagano a lo cristiano: tenemos la sensación de encontrarnos en las catacumbas. La parte inferior de los muros está adornada de molduras efectistas y hermosos acantos: pero, más arriba, la decoración pagana fue *borrada* y substituida por símbolos cristianos: moruecos vueltos, de dos en dos, hacia un árbol; posibles representaciones de los apóstoles y, por último, una magnífica figura de Orante evocando la plegaria de la Iglesia[4].

Advertimos, pues, la novedad del cristianismo en esta substitución de los símbolos paganos por nuevas representaciones de la vida y del destino. Nada tan emocionante para nosotros como sorprender así la «buena nueva» alboreando en medio de un mundo caduco.

Y existen aún detalles más reveladores: los subterráneos de la iglesia de San Clemente permiten reconstruir una sala de culto edificada en la casa de un rico romano del siglo III. En otra casa romana, situada a pocos metros, al otro lado de una calle antigua cuyo pavimento ha sido hallado, hay un templo de Mithra. Esta concurrencia de dos religiones, una destinada a morir, otra con el porvenir por delante, revela de manera conmovedora que el cristianismo no sólo apareció como representación de la verdadera sabiduría, sino como un culto nuevo que tuvo que luchar para conquistar el alma de los hombres.

Si hubo, pues, en el helenismo presentimientos del cristianismo, forzoso es reconocer que hubo también cuestiones mal resueltas e incluso soluciones francamente opuestas a todo un aspecto del mensaje cristiano. Si hay en el cristianismo poderes que hacen de él el coronamiento del mundo antiguo, hay, asimismo, sobre todo, un

---

[4] N. MAURICE-DENIS y R. BOULET. «Romée ou le Pèlerin moderne à Rome», 2ª. ed., París, 1948, p. 480-481.

mundo nuevo desconocido por los griegos y hasta en oposición al de ellos. Una página de Grousset[5] mostrará, en contraste con las líneas de Emile Mâle citadas al principio de esta introducción, ese aspecto paradójico del Evangelio:

> ¿De dónde procede un abandono tan general del espíritu de Palas Atenea? A esta pregunta ha respondido Renan con una frase que leemos al final de su *Plegaria a la Acrópolis*: «El mundo, oh diosa, es más grande de lo que crees». El corazón humano, sobre todo, es más profundo que la sabiduría antigua. El helenismo sólo aparecía tan perfecto por el hecho de haber limitado arbitrariamente nuestra visión de las cosas ¡Cuántas más llamadas venían de los desmesurados horizontes entrevistos por los profetas de Israel, o, en otra dirección, por los filósofos indios! Pese a algunas punzantes sentencias de Esquilo o de Sófocles, el helenismo fracasó por no haber sabido conceder un puesto —el primero— al dolor humano. Tras haberse deleitado con sus dioses olímpicos en un hermoso sueño, el mundo tuvo que reconocer que el sufrimiento es la ley de la vida y la angustia metafísica la dignidad del ser cogitativo. El Zeus de Fidias cedió su puesto al Varón de Dolores de Matías Grünewald, *cambio que supone, sin duda, la más grande revolución de todos los tiempos*. De la revolución cristiana nació el hombre moderno, separado de las humanidades anteriores por un abismo: el foso que fue menester cavar para alzar una cruz en la roca del Gólgota.

El objeto de este libro es poner de manifiesto las consecuencias de esta «revolución cristiana» en la *representación del hombre en la obra de arte*. La «buena nueva» es el origen de un «humanismo celestial», el del «hombre nuevo» que cantaba San Pablo al decir a los Efesios:

> Renovaos, pues, ahora en el espíritu de vuestra mente y revestíos del hombre nuevo creado según Dios en justicia y santidad verdadera (Efesios, IV, 23).

Esta renovación aporta valores humanos auténticos, los únicos auténticos. Dichos valores pueden interesar a todos los hombres, pues se han *encarnado en las obras de arte*. Quisiéramos ir en busca, en las obras maestras literarias, de la renovación, del trastorno introducido así en la imagen del hombre. Esas obras inspiradas del «hombre nuevo» existen; así, por ejemplo, la novela de *Don Quijote*,

[5] R. GROUSSET, «Bilan de l'Histoire», París (1946), p. 21.

hacia el final, se entreabre hacia lo alto y revela el sentido misterioso de los sufrimientos del héroe. He aquí por qué esa obra maestra única jamás será lo bastante meditada en nuestra época de miserias. Otras obras hállanse, asimismo, bajo la luz cristiana: hemos elegido algunas entre las clásicas, sin pretender apurar la lista. No queremos decir con esto que cada uno de los valores humanos así revelados, por ejemplo, el sentido del sufrimiento, sea, *de manera incontestable,* inaccesible al pensamiento humano, sino únicamente que, *de hecho,* sólo el cristianismo, y sólo él, ha permitido al espíritu del hombre su aprehensión, operando la transmutación de que hablábamos anteriormente.

Esperamos demostrar que la literatura es una «propedéutica» que se une al cristianismo en su aspecto de revelación, lo cual constituirá un nuevo título justificador del humanismo como medio de comprender mejor la religión. Con este fin, vamos a comparar los literatos cristianos[6] con sus predecesores «precristianos». Veremos

---

[6] Según eso, rozamos el problema de la «literatura cristiana» (estudiado en el libro «Moralismo y literatura») que enfrentó a Jacques Rivière y a Ramón Fernández, al parecer resuelto por Du Bos en su libro: «François Mauriac y el problema del novelista católico». Cuando hablamos de una literatura cristiana, en la cual se encarna el humanismo del hombre nuevo, ¿nos referimos a la literatura de «edificación» en que la virtud triunfa visiblemente? ¿Cómo responder, entonces, a la frase de Gide: «Con buenos sentimientos se hace mala literatura», o a la de Mauriac sobre «cierta literatura de edificación que falsea la vida»? Muchos libros de los que pueden «ponerse en todas las manos» atestiguan que a menudo es así. ¿Nos referimos, pues, a «novelas de tesis»? ¿Es Bourget el modelo de «la literatura cristiana»? Inútil responder que no. ¿Se trata, pues, de esa literatura apologética que deduce y aclara las «implicaciones» cristianas de los relatos psicológicos? Tampoco es nada de eso. Nos ocupamos de la cultura humanista como tal e intentamos ver sus relaciones con el cristianismo: el punto de vista cristiano, ¿es favorable a la literatura? Tal era la principal preocupación de Rivière: por ejemplo, acusaba a Meredith de ser infiel a la psicología real de su personaje en «El Egoísta», mostrándole demasiado inexorablemente castigado y rechazado por todos. Pretendía que no podía ser así, que a menudo tales hombres, aunque rechazados por sus relaciones inmediatas, siguen siendo muy bien vistos por otros y escapan a todo castigo visible. La preocupación de «moralizar» condicionó aquí la ceguera del autor respecto a la realidad. En otras palabras, lo que exigen los humanistas a una cultura cristiana, lo que ponen como condición para aceptar nuestro humanismo celeste, es que éste se nos presente «incluso con el propio dinamismo de la vida». Es preciso que el lector sea conducido a él «mediante una fidelidad más grande a la realidad». Tal es lo que explicaba Du Bos mostrando que el punto de vista cristiano no disminuye la amplitud de la búsqueda, ni constriñe la imagen del hombre, sino que, al contrario, la dilata y le añade «armónicos» misteriosos, haciéndolos ver por

que un mismo tema aparece en ambas partes, si bien profundizado, interpretado, transfigurado, en los cristianos. Al propio tiempo, demostraremos que la trascendencia del cristianismo, como dice Mauriac, se manifiesta en su conformidad con lo real y, no obstante, revela al artista un mundo absolutamente nuevo, el más sublime existente en el campo de las Letras.

* * *

Daremos algunas indicaciones sobre nuestro método.

1. Ante todo, es preciso descartar ciertos errores a próposito de la palabra *originalidad* aplicada a los autores «cristianos».

a) La originalidad de un autor no consiste en crear de arriba abajo las palabras y las ideas: la erudición histórica no tardaría en descubrir la prehistoria de las fórmulas empleadas. Por ejemplo, no se puede negar que Platón tomó del orfismo determinadas representaciones míticas cómodas. ¿Hay que relacionar por ello a Platón con el orfismo y ver en éste el origen de sus ideas? En modo alguno: Platón se sirve de esquemas hechos, mas con un sentido nuevo. Por otra parte, es imposible no emplear las fórmulas corrientes en una época determinada. Por tanto, la originalidad de un autor consiste con frecuencia, en *cierto modo*, en una impresión de conjunto que sólo un espíritu sutil puede captar. Lo mismo sucede con el cristianismo: podríamos detraer fórmulas e ideas materialmente semejantes en el pensamiento giego. Pero el acento es distinto. Lo comprobaremos aquí mismo: lo que tratamos de demostrar no es la ausencia de tal o cual idea en los griegos y su presencia en el cristianismo, sino el nuevo giro, la nueva orientación que éste le ha dado.

No es menester, pues, comparar fragmentariamente los autores griegos y los cristianos. Antes de juzgar, hay que ver el desarrollo completo de los tres temas tratados, los cuales se encadenan y relacionan mutuamente, a saber: mal, sufrimiento y muerte, trilogía cuyos elementos se hallan en una y otra parte. Pero la diferencia consiste precisamente en sus relaciones mutuas. Por ejemplo, en los griegos, el mal es una especie de fatalidad y se confunde con el destino de sufrimiento propio de la humanidad; en los cristianos,

---

transparencia. En una palabra: el punto de vista cristiano añade una «dimensión» suplementaria: por arriba, la gracia, y por abajo, el pecado.

por el contrario, el mal aparece claramente como obra del hombre, como un acto libre que *engendra* el sufrimiento y la muerte.

b) Otro segundo matiz que precisará la significación del término es el siguiente: la novedad y originalidad del cristianismo no excluyen ciertos *presentimientos* de lo sobrenatural en el alma griega: ése es el motivo por el cual hemos dilatado el campo de nuestra investigación hasta el punto de recorrer mundos tan distantes en el tiempo como los de Homero, los trágicos, Platón, Cicerón y Virgilio: hubo una evolución en el pensamiento antiguo; y cuanto más se acerca esa evolución a los tiempos cristianos, tanto más se perfila el presentimiento de una redención necesaria. Por ejemplo, los griegos entrevieron progresivamente el carácter sagrado del sufrimiento; cantaron el tema de los *Suplicantes,* al cual Eurípides concede una importancia muy particular. Para poner de manifiesto esta evolución, habría que cotejar los autores situados en la misma línea de pensamiento, pero distantes en el tiempo.

Al hablar de presentimientos cristianos en los antiguos, no consideramos la aspiración humanista testimoniada por su deseo de ser «hombres pefectos», *Kaloskagathos,* sino la necesidad de una «redención», vislumbrada por aquellos hombres, mas sólo revelada por el cristianismo, ya que *los antiguos fueron incapaces de describirla de antemano.* Ello no impide que, en ciertos aspectos, la cultura antigua sea una vasta problemática que origina la necesidad de una *salud sobrenatural.* Esta aparece a un tiempo inesperada, nueva y perfectamente adaptada al hombre pecador y doliente.

c) Notemos, por último, que la influencia de la revelación cristiana en los artistas es a menudo *inconsciente,* por ejemplo en Racine; o *indirecta:* así, el pecado no es evidentemente un «valor original del cristianismo», sino algo «humano», ¡ay!, demasiado humano. Con todo, no se puede negar que el Evangelio despierta en la conciencia humana un sentimiento más profundo de la culpa, revelando así abismos de orgullo y de sufrimiento desconocidos de los trágicos griegos. Por lo demás, para comprender a fondo la misericordia de Cristo, valor positivo y enteramente oiginal de nuestra Fe, es necesario, como dice San Agustín, haber considerado «desde qué profundos abismos hemos de invocar al Señor». Sólo el cristianismo descubre esos abismos. La pintura de las pasiones en un Balzac muestra, por ejemplo, una lucidez, una penetración abismal, sólo explicables por el cristianismo latente de su autor. La revelación cristiana enriquece, pues, indirectamente, el dominio de la tragedia...

No crea lo trágico, al cabo obra del hombre; pero le confiere profundidad, lo sondea con una mirada de misericordia y lo redime.

Como diría Herodoto, esto «basta» para deslindar la significación de los términos «originalidad» y «renovación» aportada por el cristianismo.

2. Nos hemos limitado al campo literario; a la filosofía grecorromana sólo le pediremos confirmaciones o enmiendas. Es indispensable, en buena lógica, comparar los temas cristianos con *géneros similares*. Podemos relacionar a Homero con los trágicos no sólo porque la epopeya griega es un drama, como muy acertadamente echa de ver Bérard, sino porque dicha epopeya constituye la base de la educación ática organizada por Solón, y su problemática es el punto de partida de la de los trágicos. El teatro griego será confrontado con el teatro cristiano. Si hemos añadido a Dostoiewski es porque su obra, fuertemente influida por los dramas de Schiller, fue concebida al modo trágico: así por ejemplo, hemos podido comparar los tres diálogos sostenidos entre Iván Karamazov y Smerdiakov con *Edipo Rey*. Para el problema de la muerte nos hemos limitado a los *mitos* del más allá: desde este punto de vista, *El sueño de Escipión* y los mitos platónicos pertenecen a la misma tradición que los relatos de ultratumba de Homero y Virgilio. Es decir, que no tendremos en cuenta la transposición filosófica a que los sometió Platón.

Haremos escasas referencias a los historiadores griegos. No obstante, Herodoto debe ser referido a Sófocles, y Tucídides a Eurípides.

Podemos, a mansalva, excluir la filosofía, pues hay que comparar filósofo con filósofo, y Sertillanges ha efectuado ya este trabajo. Por lo demás, no deseo aventurarme por el frondoso bosque de la «filosofía cristiana». Un estudio más y más profundo de los antiguos revela, por otra parte, que el mundo de la poesía y el de la filosofía se hallan muy separados el uno del otro. Si queremos hacernos cargo de la concepción de la vida del griego medio, debemos limitarnos, como hemos hecho.

Lo mismo cabe decir de las religiones con misterio: es un error ver, por ejemplo en *Las Bacantes* de Eurípides, una profesión de fe en la religión dionisíaca. Los misterios son el patrimonio de pequeños conventículos restringidos y separados. Los trágicos griegos hablaron de ellos porque eran más o menos del dominio público, al igual que un autor moderno hablaría de los adventistas o

de los mormones. Sobre este punto se impone también una encuesta especial.

En resumen: hemos comparado los mitos paganos de la vida con lo que, en el plano literario, podríamos denominar los «mitos cristianos».

3. Y, finalmente, unas palabras sobre la elección de temas. Estos son fundamentales, tanto para el cristianismo como para nuestra trágica época. Sin embargo, en lo tocante al humanismo griego, una confrontación completa debiera abarcar también el estudio de otras materias, tales como la plegaria antigua, la noción de Dios, el culto; el ideal positivo de la vida: riqueza, nobleza, heroísmo, condición de esclavos, etc... Muchos aspectos de esos temas serán, no obstante, examinados de pasada. Los que hemos elegido ponen en evidencia problemas que el humanismo terreno pasa demasiado por alto.

* * *

«El hombre es el sueño de una sombra», decía Píndaro. Teognis de Megara añadía más desesperadamente todavía:

> De todos los bienes, el más deseable para los habitantes de la tierra es no haber nacido, no haber visto nunca los deslumbrantes rayos del sol; o bien, si han nacido, franquear lo antes posible la puerta de Hades, descansar profundamente sepultados en la tierra.

Por último, Eurípides, cual presintiendo la renovación cristiana, decía:

> ¿Quién sabe si la vida no es muerte, y la muerte vida, para los de abajo?

Mas he aquí el mensaje cristiano, en estas palabras de Clemente de Alejandría:

> De Sión saldrá la ley y de Jerusalén el Logos del Señor, Logos celeste, verdadero atleta coronado en la escena del mundo entero. Mi Eunomio canta, no ya al modo de Terpandro o de Capión, y menos aún al modo frigio, lidio o dorio, sino al modo de la nueva armonía, al modo que lleva el nombre de nuestro Dios; canta el

cántico nuevo de los Levitas, dotado de un encanto que «disipa el pesar y mitiga la cólera», hace olvidar «todos los males» y constituye el dulce y auténtico remedio del dolor»[7].

[7] Advierto al lector que, tras la publicación de la primera edición de este libro, la totalidad de la obra de Sartre ha sido condenada por el Indice. Mis alusiones a este autor no son, pues, una invitación a leerlo, sino simples ejemplos *(nda)*.

PRIMERA PARTE

EL PROBLEMA DEL MAL

Cuando un mortal se entrega a labrar su propia perdición, los dioses acuden a ayudarle en su cometido.

ESQUILO

Yo no quiero la muerte del pecador, dice el Señor, sino que se convierta y viva.

LA BIBLIA

Etiam peccata.

SAN AGUSTÍN

Capítulo I

EL PROBLEMA DEL MAL EN HOMERO Y LOS TRAGICOS GRIEGOS

Nuestro tiempo es testigo de una «resurrección» de Homero. Gracias a los trabajos de Bérard y de Mazon, *La Ilíada* y *La Odisea* interesan al gran público. Se ha hablado incluso de llevar la historia de Ulises a la pantalla.

Este retorno es sintomático de una época que, avezada a lo trágico, recurre a los que pusieron el *destino* en el centro de sus obras. Homero figura entre ellos. Por eso es tan leído.

¿Por qué no ocurre lo mismo con los trágicos griegos? Se conoce un poco *Antígona, Edipo Rey.* De Esquilo tal vez hemos visto representar *Los persas.* De Eurípides se desconoce todo.

No obstante, hay indicios de un naciente interés. Pero son incursiones tímidas. Nuestra época, desarrollada en la tragedia, no tiene todavía el arca lo suficientemente sólida para «encajar» en ella esas graves liturgias del dolor, esos grandes espectáculos sencillos, que conmueven las entrañas y, al propio tiempo, inducen a reflexionar sobre los problemas del hombre. Tal es, al menos, lo que observé tras una representación de *Los persas,* de la cual saltaba a la vista que el público no había entendido ni una sola palabra. Sin las bailarinas, que cosecharon un ruidoso éxito entre los jóvenes espectadores, la obra hubiera sido un fracaso. ¡Esquiles salvado por un cuerpo de baile! Lo que faltaba ver. Por otra parte, nos preguntamos qué pintaban las bailarinas en una tragedia griega.

Nada más actual que las tragedias griegas. ¿Habrá que darles un barniz existencialista para hacerlas más potables? No me resultaría

difícil dárselo, por ejemplo, a la trilogía troyana de Eurípides. No obstante, considero que, sin este refuerzo extrínseco, hay en el drama griego los suficientes elementos humanos para despertar el entusiasmo de nuestros contemporáneos. Voy a intentar desvelar el interés del lector. Pero le prevengo que tendrá que hacer un esfuerzo, pues el mundo de los trágicos está lejos de él. Es cuestión de no tener el corazón demasiado chico.

El problema del pecado es inmenso y difícil, particularmente en la literatura antigua: hay que «confesar» al mundo helénico. Además de la diferencia entre su psicología y la nuestra, ¿existe dominio más secreto y doloroso que el pecado? A menudo, hay que leer entre líneas, interpretar ciertos silencios; es fácil equivocarse en un campo donde los hombres tienen tanto interés en equivocarse. Para colmo, no hay ningún estudio sobre el particular, salvo un artículo en la *Encyclopedia of Religion and Ethics,* de Hastings, que por cierto resulta incompleto y muy superficial: de hecho, lo que nos ocupará no va a ser el estudio objetivo, externo, de las diferentes clases de faltas, sino la génesis, fatal o psicológica, del acto malo. Aunque abundan los estudios sobre la virtud, esto es, el ideal del héroe, como por ejemplo el de Robin sobre *La moral antigua,* el de Cresson sobre *El problema moral* y el de Festugière sobre la *Santidad,* lo cierto es que no enfocan directamente nuestro problema. Tampoco existe ningún estudio comparativo de las concepciones griegas y las cristianas. En suma, hay que ser muy joven e incluso presuntuoso para abordar semejante tema, especialmente cuando uno se compromete a presentar en unas pocas páginas lo esencial de sus conclusiones. Con frecuencia he maldecido la inspiración que me indujo a añadir este tema a mi serie de capítulos. Pero, una vez la suerte echada, ya no es posible volver atrás. Confío, pues, en que el lector sabrá disculparme y en que sentirá la piedad que yo mismo experimenté al asomarme fraternalmente a esos abismos. Es correr un riesgo, diría Sócrates; y yo añadiría con él: «un hermoso riesgo».

Como hay mucho que decir, me veré obligado a proceder, muy lógicamente, con brevedad; temo que mi exposición caiga en el repertorio psicológico. Prescindiré de toda referencia a la erudición, de toda discusión, limitándome a presentar mis conclusiones apoyadas en varios textos. Daré por conocido lo esencial de los autores tratados.

Otras dos advertencias antes de entrar en materia: llamaré provisionalmente «pecado» a las malas acciones relatadas por los

autores antiguos, de acuerdo con lo que una conciencia cristiana denominaría con ese nombre. Digo «provisionalmente» porque no es seguro que los griegos tuvieran la noción del pecado; no obstante, para abreviar, nos hemos visto obligados a servirnos de un término cómodo. Por otra parte, paso por alto las faltas puramente materiales de las cuales los autores son irresponsables, por ejemplo los innumerables «tabús» existentes en la religión griega, transgredidos a veces sin advertencia, si bien mancillan ritualmente al que los viola. Sólo estudiaremos los actos en que se da cierta participación del hombre y, por ende, susceptibles de brindarnos la posibilidad de plantear el problema de la responsabilidad, el remordimiento y el castigo.

* * *

A tal señor, tal honor: el pecador más célebre de la antigüedad es Edipo: matar al padre y casarse con la propia madre equivale a «rebasar los límites» de todo lo imaginado. Los más exigentes deben declararse satisfechos. Pues bien, a través de una cita de Eurípides (siento predilección por Eurípides, sin duda porque todo el mundo lo pospone), vamos a ver que, en realidad, Edipo es *tan desgraciado como pecador*. Este texto va a permitirnos crear el ambiente en que se sitúa el problema del mal en los griegos.

En el momento de abandonar Tebas, ciego, solo y ensangrentado, Edipo canta:

> ¡Oh Destino! ¡Qué claramente desde el principio me hiciste nacer para el infortunio! No había salido aún del seno materno para asomar a la luz, no había nacido todavía, y ya Apolo había predicho a Layo que yo, Edipo, sería el matador de mi padre. ¡Desdichado de mí! No estoy, en verdad, tan desprovisto de inteligencia como para haber maquinado todos esos males contra mis propios ojos y contra la vida de mis propios hijos, *a no ser que un dios me haya impulsado a ello*. ¡Oh ciudadanos de mi ilustre patria! Mirad: aquí está Edipo, el que descifró el célebre enigma y se hallaba en la cumbre de las grandezas, el que por sí solo señoreaba el poder de la Esfinge impura y sanguinaria. Ahora, cubierto de oprobio, digno de compasión, es expulsado del país. Mas, ¿a qué vienen esas fúnebres lamentaciones y esos vanos gemidos? Al cabo, cuando se es mortal, hay que soportar las exigencias que nos vienen de los dioses[1].

[1] EURÍPIDES, «Los Fenicios». De la trad. Garnier, t. III, p. 249.

Este lamento expresa la ambigüedad de la noción de pecado en los griegos: Edipo es culpable a los ojos de los dioses, ya que su crimen es una mancha que contamina a toda la ciudad de Tebas, asolada por la peste, castigo del cielo; pero, al propio tiempo, es inocente, y tiene la impresión de ser injustamente afligido. Ante esa trágica paradoja, no hay más que una solución: la resignación, y también el sentimiento de la gloria personal, noblemente expresado en estas palabras: «Jamás traicionaré la nobleza de mi linaje, cualquiera que sea mi infortunio».

Nuestra exposición será sólo un comentario de este tema esencial. Seremos testigos de crímenes abominables: incestos, parricidios, infanticidios, venganzas atroces, delitos que normalmente engendran horror hacia sus autores; no obstante, tendremos la impresión de que esos culpables son parcialmente, o incluso totalmente, *inocentes*. Necesitaremos desplegar un esfuerzo de adaptación para comprender esa paradoja, ininteligible para los cristianos, como veremos en el capítulo siguiente.

Revistámonos, pues, del alma de los héroes griegos y tratemos de retroceder al clima de la *Moira*, bajo el plomizo cielo de la fatalidad implacable.

I. LA PROBLEMATICA DEL PECADO

Acabo de releer el conjunto de las tragedias griegas: la paradoja indicada al principio es fundamental en ellas; pero es de procedencia homérica. Resulta imposible prescindir del viejo aedo en cualquier cuestión de moral antigua. El es, en efecto, el más grande de los poetas épicos: «Los dioses y los hombres no serían lo que son si Homero no los hubiese cantado». Elegido por Solón, el legislador de la vieja comunidad ática, como base de la educación griega, Homero convirtióse en «el bien común de la Hélade entera», como dice Schmid en su *Historia de la literatura griega*. Así, pues, la problemática de Homero pasó a ser la de los trágicos: Esquilo la criticará, si bien en un sentido positivo, esforzándose por introducir en el seno de la absurdidad y de la inmoralidad de las concepciones mitológicas del *épos* la noción racional y moral de *dikè*, la justicia. Sófocles la tomará sin hacerla objeto de ninguna corrección. En cuanto a Eurípides, testigo en esto de la sofística, la sometería a una crítica, esta vez negativa, poniendo de relieve, al igual que Jenófanes,

la inmoralidad y la supina absurdidad de las representaciones míticas, y atestiguando así la dolorosa necesidad de una revelación sobre el verdadero Dios.

Abramos, pues, las páginas de Homero.

* * *

Si hay algo que *La Ilíada,* el poema militar consagrado a las virtudes de los soldados y a la exaltación de los héroes, maldice constantemente, ese algo es la «guerra, sembradora de llanto», «la horrible guerra» que devora y se lleva al Hades a «los mejores y más nobles de los humanos». Nos preguntamos con frecuencia en qué para la justicia en nuestras guerras modernas: ¿qué habríamos dicho de la guerra de Troya, aquella sangrienta lucha que, por espacio de diez años, enfrentó a dos pueblos *por una mujer?* Si existe una hija de Eva, alternativamente maldita y adorada, interrogada cual un irritante y bellísimo enigma por millares de corazones antiguos, ésa es Helena, la cual, por su adulterio, fue la causa de aquella «atroz pelea». Escuchad el coro desesperado, lleno de juegos de palabras siniestras, de los ancianos, en el *Agamenón* de Esquilo:

> ¿Quién, pues, si no algún ser Invisible que, en su presencia, obliga a hablar a nuestros labios la lengua del Destino, dio ese nombre tan certero a la desposada cercada por la discordia y por la guerra, esto es, a Helena? —Esta nació, en efecto, para perder a bajeles, hombres y ciudades, y, tras levantar las suntuosas cortinas, huyó por el mar al soplo poderoso del céfiro, en tanto innumerables, extraños perseguidores armados de broqueles lanzábanse tras la estela desvanecida de su nave, para arribar a las verdes orillas del Simois, instrumentos de la contienda sangrienta (*Agam.,* versos 681-698).

Y añade:

> Lo que al principio entró en Ilión con Helena fue la paz subsiguiente a una tempestad, esa paz no turbada por ningún viento, una hermosa joya que realza un tesoro, un suave dardo dirigido a la mirada, una flor de deseo que embriaga los corazones. —Pero, de pronto, todo cambia; amargo es el desenlace de las nupcias: llegó ella a los Priámides para perder al que la recibe, para perder al que se le acerca. El hospitalario Zeus conducía a esa Erinias dotada con llanto... ¿Ah, Helena, insensata Helena, que

> sola destruyó frente a Troya centenares, miles de vidas... (versos 738-739, 1454-7).

¿Cabe encontrar mujer más pecadora, más grávida de crímenes y de lágrimas? Por eso la condenan los ancianos. ¿Cómo olvidar tampoco la pintura que hace de ella Eurípides en *Orestes,* presentándola como una coqueta espantosamente ruin, fría y cruel, que se rodea de un lujo desmedido y afeminado, y se ríe del sufrimiento de Electra y Orestes...?

Y, sin embargo, en otra obra titulada *Helena,* ese mismo Eurípides nos explica que, según una leyenda digna de crédito, no fue la verdadera Helena la que estuvo en Troya, sino solamente su sombra, un *eidôlon* creado por los dioses, que engañó a los pobres humanos; y ella, la desdichada inocente, desterrada al bárbaro Egipto, ha de ver su nombre arrastrado por el fango; los griegos creyeron combatir por la belleza personificada, y, en realidad, combatieron por una ilusión. ¿Por qué? Porque los dioses, que se complacían en sembrar la guerra entre los hombres, querían vengar la afrenta hecha a Atenea y a Hera por Paris, en ocasión del fatal y ridículo concurso de belleza.

Según eso, aquella Helena aborrecida por los ancianos consejeros de Agamenón, ¿era inocente? Sí, en efecto. Una vez más, surge la paradoja reparadora: crimen—inocencia.

Asimismo, en *La Ilíada,* Héctor, ese héroe valeroso y tierno, lúcido y desengañado de la guerra, acusa a Paris, tratándole de «petimetre, mujeriego y sobornador». Ve en él la indiferente causa de la guerra, y proclama su horror hacia aquel «menguado cobardón», de bella apostura bajo su uniforme», pero terriblemente superficial y veleidoso. Maldice su nacimiento y sobre todo su casamiento con Helena. Paris no tiene inconveniente en contestarle, como aquel que hace burla: «Tienes razón de atacarme; es de estricta justicia» (III, 59). Según eso, ¿se reconoce culpable? Aguardad, luego prosigue:

> Con todo, no me eches en cara los seductores dones de la Afrodita de oro. Sabes que no hay que despreciar los dones gloriosos del Cielo; El es el que nos los otorga, y nosotros no tenemos potestad de elegir por nosotros mismos (III, 65-67).

Se confiesa, pues, criminal y, sin embargo —dice—, ese don seductor del Cielo, Helena, es un regalo fatal de los dioses imposible

de rechazar. Si fue Afrodita la que le dio a Helena en recompensa por haberle otorgado el galardón de la hermosura, ¿podemos seguir sosteniendo que Paris es un criminal?

La misma mezcla de remordimiento y de inocencia revela el alma de Helena. En el canto II se nos aparece entregada, en sus aposentos, a la coquetona y elegante tarea de bordar: sobre bellas estrofas perfila las desdichas de Troya, *cuya causa es ella misma.* Pero la informan de que se ha concertado un pacto entre los ejércitos contendientes: Menelao y Paris van a combatir en duelo: «Ven a ver, querida mía, ven a ver —le dice su doncella de confianza—; es algo increíble.» Helena se levanta, impulsada por la curiosidad de una coqueta, y aparece sobre la muralla, ante los ancianos de la ciudad «sentados a platicar como cigarras de estío». Esos viejos libidinosos prorrumpen en exclamaciones ante su belleza y dicen que ésta justifica la guerra, agregando —¡oh falta de cordura de esas canosas testas! —que mejor sería devolverla a su marido. Entonces, Helena, reconociendo en el llano a los jefes griegos, siente remordimiento y, como en un sueño doloroso, se maravilla de haber podido ser en otro tiempo una mujer fiel y de haberse convertido ahora en esa «perra de rostro maldito a quien más le valiera no haber nacido». Helena tiene remordimientos. Al igual que Paris, se siente culpable de todo lo sucedido. ¡Mas no! Una vez más, surge la ambigüedad: He aquí que Príamo, con nobleza, pero expresando la tristeza resignada de los antiguos ante los dioses impíos e irresponsables, bajo cuyo destino deben gemir y doblegarse los «mortales», le dice: «Ven acá, hija mía, siéntate frente a mí: tú no eres, en mi opinión, *causa de nada*: sólo los dioses son la causa de todo; ellos fueron los que desencadenaron esta guerra, fuente de llantos, con los aqueos» (III, 164-166).

De nuevo, he aquí a Helena inocente. Irritante problema que halló su expresión en una tragedia de Eurípides, desgraciadamente perdida, aun cuando cabe reconstituir lo esencial de su contenido: *Alejandro.* Era la primera parte de una trilogía dedicada a la guerra de Troya. La tercera obra, *Los troyanos,* describe el lamentable destino de los cautivos de la ciudad de Príamo y la injusta crueldad de los griegos que, en su victoria, pisotean los derechos más sagrados. ¿Quién, pues, es la causa de esta lucha impía, de este crimen? ¿Paris? No, los dioses: la obra intitulada *Alejandro* (otro nombre de Paris) explica esa génesis de la guerra: cuando Hécuba llevaba en su seno a Paris supo, por un oráculo, que aquel a quien iba

a dar a luz sería la causa de la ruina de Troya. Por ese motivo, apenas nacido, Paris fue «abandonado» en las montañas para evitar que estallase la guerra. Pero, al igual que en la historia de Edipo, fracasan todos los esfuerzos de los humanos para impedir ese crimen funesto, predicho por un oráculo: un cúmulo de circunstancias conducen a Troya al joven Paris, convertido ya en un hombre, y es imposible detenerle. Así, pues, en el origen de esta guerra hay un oráculo del destino que los humanos se esfuerzan por todos los medios en malograr, pero que, pese a todo, debido incluso a esos esfuerzos, se cumplirá. Crimen fatal: ¿cabe ejemplo más trágico? ¿Quién se atrevería ahora a culpar a Paris y Helena? Mas, ¿por qué, entonces, ambos se sienten culpables? ¡He aquí un «absurdo» capaz de desconcertar a los más exigentes!

Otra confusión inexplicable surge, asimismo, a raíz de la discordia entre Agamenón y Aquiles, al principio de *La Ilíada*. De esa famosa cólera, que los estudiantes deletrean con fastidio y a veces con pasión, no son responsables ni Aquiles ni Agamenón. Y no obstante, ¡qué fría y altiva brutalidad la de Agamenón! ¡Cómo se advierte que éste procede del linaje de Atreo, aquella familia sedienta de oro y de poder, cuyo fundador se hizo tristemente célebre por la posesión del cordero de oro, ese oro maldito que, desde Homero a Wagner, es venero de guerras y de crímenes! También Aquiles se confiesa responsable de la muerte de Patroclo; ha cometido la que, según los antiguos, constituye la más grande de las culpas: la traición a la amistad. Pese a todo, en el canto XIX, cuando los dos enemigos se reconcilian, en interés de la patria común, Agamenón pronuncia estas palabras:

> *Yo no soy culpable:* fueron Zeus, el Destino, Erinias, la que camina en la bruma, quienes, en la asamblea, inspiráronme en el alma un súbito y loco error *(Atè)* el día en que, por propia iniciativa, despojé a Aquiles de su honor. ¿Qué iba a hacer yo? Todo es obra del Cielo (XIX, 86-90).

La fatal ceguera que induce a cometer esas faltas de las cuales sus autores no son responsables, es el Error, *Atè*, el genio del mal, que tanta cabida tiene en la obra de los trágicos griegos. El Error está personificado: no se trata, pues, de una «excusa» piadosa de Agamenón:

> Error (*Atè*) es la hija mayor de Zeus; y es ella, la maldita, la

> que induce a todos los seres al error. Tiene los pies delicados: no roza nunca el suelo y sólo se posa sobre las cabezas humanas, para terrible daño de los mortales. Aprisiona en sus redes al primero que se le pone delante, hasta el punto de que un día movió a error al propio Zeus, es decir, al que está por encima de los dioses y de los hombres (XIX, 91-94).

Corre, pues, por el mundo esa *Atè* de cabeza orlada de trenzas lustrosas, *kephalè liparoplokamos.*

La guerra de Troya, la pendencia entre Agamenón y Aquiles, promotoras de tantas lágrimas, son, por consiguiente, a un tiempo delitos y el inexorable cumplimiento de una incomprensible fatalidad. Por eso los héroes de *La Ilíada* están desengañados, porque saben la absurdidad de sus contiendas; se resignan, conscientes de que, cuando los dioses se complacen en inducir a error a los humanos, no hay nada que hacer, como no sea morir lo más noblemente posible; *oti kalon.* Un profundo pesimismo invade al *épos:* los dioses son perversos o arbitrarios en sus designios; la fatalidad, la *moira krataiè*, es motivo de llanto, no sólo porque envía calamidades, sino porque *induce a los humanos a cometer faltas.* Y, con todo, esos hombres se sienten culpables de unas faltas que sólo han cometido a medias. En consecuencia, son mejores que los dioses. Una vez más se cumple la intuición pofética de Péguy expresada en aquellas palabras: «Los antiguos no tuvieron los dioses que merecían», y lo sabían. Pues, si no son los mortales los aviesos, si el mal procede misteriosamente de los dioses, si el cielo antiguo aparece cerrado y colmado de maldiciones, grávido de lágrimas y tristezas, los hombres son, en cambio, nobles y rectos; procuran, mediante el heroísmo y la gloria, imprimir un poco de hermosura y grandeza en ese caos oscuro, y *salen airosos de su empeño.* Aunque abundan los crímenes y las lágrimas, éstos no parecen adheridos, sino misteriosamente desasidos de los hombres, que permanecen puros e inocentes; los mortales son preservados, inmunizados. Aparecen bellos y valerosos, a pesar de las tinieblas que los circundan. Niños perdidos en la noche, un rayo de belleza y de virtud brilla sobre ellos. Sin eso, ¿cómo podríamos amarlos, interesarnos por ellos, compadecerlos, hasta el extremo de apiadarnos de esa Helena, eterna imagen de la coqueta, cuya belleza nos desarma... y nos induce a soñar? Para olvidar tales horrores, los griegos vieron en la guerra de Troya una lucha por la «belleza», aquella belleza que les incitaba a soñar, cuyo símbolo fue Helena.

Para comprender a esa humanidad a la vez culpable e inocente, hay que penetrar en el mundo de la tragedia griega. Los poemas homéricos nos han facilitado el orden de nuestra exposición. Existe en el pecado un elemento *mitológico,* fatal, del cual los hombres son irresponsables; es el primer aspecto que estudiaremos, para empezar. Existe, después, un elemento *psicológico*: ese pecado subjetivo se aproxima gradualmente, sin jamás alcanzarlo, al sentimiento cristiano de la culpa. Por último, en nuestra conclusión, explicaremos esta paradoja.

II. EL «PECADO FATAL»

El «pecado fatal» es ora una mancha, un crimen que engendra, por un horrible determinismo, nacido de sangre y lágrimas, una progenie horrenda y un encadenamiento de nuevos crímenes, ora un delito directamente provocado por los dioses.

La «moira» criminal

La grandiosa trilogía esquiliana de *La Orestíada* representa ese primer crimen fatal. Mientras su «real esposo» se halla lejos luchando en la guerra, Clitemnestra comete adulterio con Egisto, hijo de Tiestes. A su regreso, Agamenón es asesinado por su esposa y ésta, a su vez, muerta por su hijo Orestes, que venga así a su padre. Al fin, Orestes, peseguido por las Erinias de su madre, es presa de la desesperación hasta ser, no ya absuelto, sino liberado de la maldición secular de los Atridas, mediante el juicio de un tribunal humano, el areópago de Atenas.

He aquí una bella sucesión de monstruos y criminales, perfectamente clara y definida; las ambigüedades de que hablábamos a propósito de Homero no se dan aquí. Clitemnestra dice, ante el cadáver de su esposo, en una especie de exaltación sobrehumana del crimen:

> Este es Agamenón, mi esposo. *Mi* mano ha hecho de él un cadáver, y la obra es de buena obrera. *Hedlo aquí* (versos 1403-1406).

¿Qué clase de crimen es el de la hija de Tíndaro? ¿Es un vulgar

adulterio seguido de un «crimen pasional»? Así lo creyó Bellessort: incorregible obsesión la de ver en todo un drama de amor. Esa interpretación equivale a no comprender nada del *Agamenón*: el papel del adulterio es nulo en él, apenas sale a relucir. Ofuscados, desde Racine y los románticos, por el amor —siempre el amor—, a menudo somos incapaces de comprender el verdadero mensaje del drama antiguo. De hecho, el amor no tiene más cabida en él que como mera *enfermedad.*

Así, pues, el crimen de Clitemnestra no es más que el asesinato de su marido. ¡Y eso basta! Ahora bien: la mujer es a un tiempo justa y culpable: parece en su derecho, puesto que venga la muerte de su hija Ifigenia; es, por tanto, la justiciera que obliga a Agamenón a pagar uno de los peores crímenes imaginables: el infanticidio. Si, en consecuencia, es un instrumento de la justicia inmanente y, por ende, inocente, ¿cómo se explica entonces que, por orden de Apolo, deba ser muerta por su hijo Orestes? La explicación está en que también aquí, la justicia, para realizarse, se aúna horriblemente al crimen: el crimen engendra un castigo, que, a su vez, es un crimen. Tal es la fatal proliferación de que hablábamos al principio.

Pero hay que ahondar mucho más ante la ambigüedad de Clitemnestra criminal y justiciera. Admitamos que, en la primera parte de la trilogía, sea justiciera. Según eso, ¿es Agamenón el culpable? Imposible dilucidarlo con exactitud: la erudición alemana, resumida por Schmid, se obstina en mostrar que Agamenón es el tipo del «justo doliente»: no pudo evitar el sacrificio de Ifigenia: crimen fatal como el de Paris y Helena en *La Ilíada.* Por consiguiente, si Agamenón es un justo, la pecadora es Clitemnestra, pese a las apariencias; de ahí la venganza de Orestes. En cambio, la erudición francesa afirma que Clitemnestra no es culpable y que Agamenón es justamente castigado por una serie de pecados de desmesura *(Hybris):* desmesura en haber iniciado una guerra injusta por una mujer indigna, desmesura en haber sacrificado a su hija, desmesura en su victoria en Troya, victoria impía, ya que no respetó ningún templo ni ruego; desmesura, en fin, siniestramente irónica, en haber hollado una alfombra de púrpura, reservada a los dioses, para entrar en su hogar, donde perecerá en justo castigo.

Ante soluciones tan diversas, mi perplejidad fue en aumento, hasta que, de pronto, llegué a la conclusión de que el hecho de que se pudiera defender a voluntad la culpabilidad o la inocencia de Clitemnestra y de Agamenón *indicaba que, en realidad, en la*

concepción griega, ambos personajes son a un tiempo inocentes y culpables, y que querer encasillar sus actos en una u otra de nuestras categorías morales equivalía a cometer un anacronismo y a olvidar la ambigüedad radical del pecado en los antiguos, que hemos subrayado ya en Homero. Semejante divergencia de opiniones, delicia de los filólogos, mas desesperación de los moralistas, lleva a la conclusión de que en esos horribles crímenes *hay algo irracional, algo que no procede de los hombres, sino de un mundo más misterioso,* el de la fatalidad criminal que pesa sobre la casa de los Atridas y la descendencia de Tíndaro.

En efecto, los dramas de Esquilo se desarrollan siempre en dos planos: el de lo visible, a donde los padres humanos tratan de dirigirse, y el de los poderes soberanos y misteriosos, procedentes de la tierra tenebrosa, poderes que actúan sobre los hombres y los obligan a cometer crímenes, como en una pesadilla.

Agamenón es el modelo inigualado e inigualable de este género de tragedias. Es el drama de la angustia ante una presencia secreta y maléfica que captamos desde las primeras escenas, fuerza del mal que acecha las más pequeñas fisuras para colarse y arrojarse sobre los héroes. Este terror difuso se acrecienta y cobra progresiva pesadez de escena en escena, acumulándose como una nube de tormenta, hasta culminar en «esos instantes de silencio intolerable en que la vida parece detenerse, en ese apaciguamiento siniestro de las cosas, ante las imprecaciones de Casandra. Entonces, de repente, cuando la profetisa, poseída de la ansiedad de Apolo, que la inspira y pierde, grita, lanza a los atemorizados viejos esas frases incompletas, esas onomatopeyas intraducibles del texto griego, esas visiones de pesadilla por las que desfila la historia sangrienta de los Atridas, entonces aparece el verdadero actor, el que lo maneja todo, el Genio funesto, la turba de las Erinias vinculada a la casta, cantando su melopea ritual». Nos sentimos de pronto espantosamente aplacados. Un viento de locura pasa por la escena. El sombrío palacio de los Atridas, alzado en medio del escenario, con sus muros ciclópeos, de los cuales sólo dan idea las murallas de Micenas, esos muros que aún hoy es imposible contemplar sin sentir miedo, sin pensar en los millares de esclavos que debieron de construirlos, sin evocar los fabulosos montones de oro maldito que encerraban, el negro palacio de Atreo, ocultando en sus repliegues tantos crímenes pasados, empieza a chorrear sangre por una horrible herida; entonces, tras el crimen de Clitemnestra, aparece una sombra

formidable, la fatalidad de la sangre que reclama más sangre, la locura del homicidio. El primer crimen de desmesura, el de Atreo, despertó un monstruo sediento de sangre que se arrojó sobre la casta, e, identificándose con ella, la condujo, con una constante y aterradora dicha, a su perdición.

Esta fuerza, *que, identificada con los descendientes de Atreo, los aplasta con su fatal exigencia,* esta locura que induce a Clitemnestra a matar a su esposo, se manifiesta al horrorizado coro:

> Demonio vengador *(daimôn alastôr)* que te ciernes sobre la casa y las cabezas de los dos nietos de Tántalo, y *te sirves* de mujeres de almas parejas, para triunfar, desgarrando nuestros corazones... (versos 1468-1417).

Este *Daimôn alastôr* es visto por los enloquecidos viejos, en uno de esos momentos en que el cielo parece abrirse en un paroxismo de angustia:

> Ved como, posado sobre el cadáver, cual un cuervo de maldición, se jacta de cantar, siguiendo la costumbre, su canto de victoria (versos 1472-1474).

Entonces, Clitemnestra comprende la verdadera causa de su acto. Parece despertar de su pesadilla y ver, al fin, ante sí, no ya su crimen, sino el espantoso destino que la indujo a vengarse:

> «Oh Genio que tan sañudamente te cebas en este linaje; eres tú el que despierta en nuestras entrañas esa sed de sangre»; y el coro agrega: «*¿Hay aquí algo que no sea obra de los dioses?*» (versos 1475-1478-1488).

Y pensamos en aquellas noches de insomnio en que Clitemnestra, obsesionada por el crimen que iba a cometer, «desvelada por el más leve zumbido de mosquito», aguardaba con sed malsana el retorno de su esposo para matarle y apagar al fin, «como el viajero que halla un manantial en el desierto», su sed de sangre. No era ella la que quería matar, sino el genio vengador, sediento de crímenes, que la poseía. Y aunque el coro, representante de la piedad de Esquilo, no puede resolverse a declarar totalmente inocente a Clitemnestra de ese horrible crimen, cuando menos debe reconocer, con espanto, que el genio vengador *fue cómplice.* Y para terminar, tras todo ese cúmulo de tinieblas, aparece la causa última, la maldición de Tiestes

sobre la familia de Atreo, la horripilante *Ara,* implacable, inexorable vengadora de los crímenes antiguos.

Sin duda, al hablar de los «crímenes ancestrales», Esquilo recuerda la desmesura inicial, la del oro, que marcó con un estigma imborrable a la familia de Tántalo. Más adelante veremos la importancia de este tema en los griegos. Pero aquí —y esto es lo que nos interesa— esa desmesura basta para despertar a un monstruo que va a vincularse a la familia entera y a impulsarla al homicidio. ¿Por qué esa herencia del crimen, ese castigo que no aflige a los culpables, sino a sus hijos? No vayamos a pensar, a este respecto, en nuestra «herencia fisiológica», pues los antiguos la ignoraban totalmente; ni tampoco en nuestra doctrina del pecado original, ya que éste alcanza las disposiciones morales profundas de la naturaleza humana. Se trata más bien de un poder casi automático que nace de la sangre derramada y *enloquece* a los que apresa en sus garras. Así como Homero se contentaba con decir que los dioses impulsan a los hombres a obrar mal, sin más explicaciones, limitándose a personificar poéticamente el error, Esquilo creó una entidad aterradora, cuya presencia sentimos casi físicamente. Presenciamos el sangriento maleficio de Clitemnestra y, más tarde, la vemos surgir de su pesadilla e implorar a ese demonio cruel un pacto de apaciguamiento. Sospecha que va a continuar aquella locura criminal y que, en realidad, ella no ha sido más que un simple eslabón de la cadena homicida. En consecuencia, no es enteramente culpable; el inmenso número de doctos estudios sobre su «caso» bastaría, por lo demás, para sentar ese punto. En cambio, ¿quién duda que Macbeth y Yago son criminales?

Hay, por tanto, poderes subterráneos y maléficos que se enseñorean de los humanos y los obligan a perpetrar crímenes de los cuales no son del todo responsables. Hemos dicho poderes subterráneos: y es que, en efecto, *el Hades,* el país de los muertos, constituye un misterioso reino de influencias que merodean en torno a los humanos. Si el muerto no ha recibido las honras fúnebres, sobre todo si ha perdido la vida víctima de un homicidio, la sombra amenazadora de la *psyquè* vaga por el escenario del crimen, clamando venganza. *El vengador deberá captar ese poder oculto para lograr su objeto.* Ese es el motivo por el cual en *Las Coéforas,* lo que domina la escena no es ya el sombrío palacio de los Atridas, sino la tumba de Agamenón. Una vez más, la tragedia se desarrolla en un doble plano.

La serie de crímenes continúa; la sangre reclama más sangre. Orestes recibe de Apolo la orden de matar a su madre. Es un crimen: sin embargo, en este caso deja de serlo, puesto que Apolo lo ordena en venganza de una mujer que mató a su marido y privó a sus hijos de sus derechos cívicos. Orestes es, pues, el instrumento de la justicia. Mas, para cumplir esta *dikè*, comete un crimen. Luego, tras su acto, será perseguido por las Erinias vengadoras de su madre. De nuevo aparece, pues, el inextricable nudo en que se enlazan crimen y justicia. Pero Orestes no es el verdadero protagonista. Sus gestas se engrandecen bajo la temible y gigantesca sombra del muerto, de Agamenón. Su tumba, en el centro de la escena, desempeña el mismo papel que el palacio de los Atridas en *Agamenón*. Alrededor de ella, Orestes, Electra, el Coro, cantan, gritan, golpean la tierra en una espantosa evocación de los poderes subterráneos de la muerte, efluvios que deben comunicarles la furia vengadora del tenebroso *Hades*. Concepción que nos resulta difícil comprender, pero que confiere a *Las Coéforas* una suprema grandeza. Como en el *Agamenón,* hay aquí una ansiosa espera de la manifestación de una fuerza invisible que debe adueñarse de los protagonistas e impulsarlos a obrar:

> Zeus, tú que tarde o temprano de los infiernos haces surgir la desdicha para todo mortal de mano malvada y pérfida... Incluso una madre debe pagar su crimen. Padre, a ti te invoco, ayuda a tus hijos... (versos 382-385-456).

Hay que leer el texto original de este sortilegio para apreciar su espantable poder. Sobre todo, habría que oír la admirable música compuesta por Darius Milhaud para esta escena: en un instante, nos lleva al paroxismo de la angustia.

Así, pues, el crimen de Orestes sólo es posible cuando éste se halla bajo el maleficio de las energías vengadoras de la sombra infernal de Agamenón.

* * *

Esquilo era piadoso y, como tal, no podía admitir aquella matemática sucesión de crímenes. Así, pues, trata desesperadamente de acordar todo eso con la responsabilidad humana y la justicia suprema de Zeus. Por este motivo, idea el recurso de la trilogía, destinada a plantear, discutir y resolver el problema. El propio

hecho de que necesite tres tragedias para exponer un crímen, demuestra que éste no sólo proviene de las energías personales del héroe, sino de más arriba, como manifestación del genio vengador vinculado al linaje. En cuanto a la solución dada por Esquilo en *Las Euménides,* hay que señalar que no declara inocente a Orestes, si bien le concede la libertad cívica; dicha solución pone término al encadenamiento mecánico de crímenes mediante la institución de un tribunal humano que administrará la justicia: la trilogía concluye con un himno en honor de Atenas. Pero el problema de la responsabilidad de los héroes queda enteramente en pie: éstos no son culpables ni inocentes, sino presas de una fatalidad criminal.

¿En qué para el hombre ante semejante maldición? No le resta más que una cosa: su gloria; y logra salvarla: en *Los siete contra Tebas,* última parte de la trilogía de Edipo, el héroe Eteocles sabe que no podrá perdonar a su hermano, porque así lo exige la maldición de Edipo, y nadie puede escapar al destino. Puesto que no puede evitarlo, lo hará, pero antes pedirá que, «al menos», su muerte y la de su hermano salven a su ciudad de Tebas:

> Oh Zeus, tierra, dioses de mi patria, y tú, Maldición, poderosa Erinias de un padre, perdonad *siquiera* a mi ciudad (versos 69-73).

Esta sublime súplica muestra que por abrumados que estén los humanos bajo el peso de la fatalidad, logran siempre conservar la imagen del hombre en la belleza. Eteocles invoca a esa maldición en calidad de protectora: accede a morir, tras cometer un crimen en la persona de su hermano, ya que no puede evitarlo, pero impetra que, al menos, ese don voluntario y *libre* de sí mismo salve a los suyos. Intenta introducir de nuevo en el seno de la fatalidad arbitraria la luz y la libertad del hombre, *y lo consigue.*

Los dioses, fautores de crímenes

El pecado, error fatal enviado por *Atè*, está, pues, personificado por Esquilo, de manera aterradora, en ese grupo de Erinias, ese genio vengador,esa locura de sangre que trastorna a los humanos.

Y lo que es más terrible todavía: los propios dioses obligan con frecuencia a los mortales a cometer crímenes. Tal era el caso de Orestes, como hemos visto ya. He aquí otros ejemplos. Esos

tremendos delitos cometidos bajo la influencia de los dioses pueden ser actos externos (es lo más frecuente) o bien pecados internos, máculas del alma. Procedamos a reseñarlos.

1. La «locura» criminal

El crimen puede ser cometido en un estado de ofuscación, de locura o inconsciencia, enviado por los dioses: el ejemplo más terrible es *El Heracles,* de Eurípides. El héroe vuelve a su hogar, tras haber realizado todas sus hazañas y prodigado entre los humanos beneficios sin cuento. Este caballero, salvador de los débiles, retorna al lado de su mujer y sus hijos en el momento en que éstos van a ser muertos por el tirano local, que supone que Heracles no volverá más. Este liberta a los suyos y castiga al rebelde. Entonces, le vemos entrar en su palacio, llevando a sus hijos de la mano, lleno de paz y de alegría.

Hasta aquí, no hay más que una variante del tema del retorno de Ulises en *La Odisea.* Pero, de improviso, aparecen en escena Hera y su mensajera Lisa, la que enloquece a la gente. Celosa del éxito de Heracles, Hera se venga del modo más terrible imaginable: Lisa inspirará en Heracles una locura tal, que éste asesinará a sus propios hijos:

> Ahora que Heracles ha llegado al término de las pruebas impuestas por Euristeo, Hera quiere que se manche con la sangre de los suyos, con el asesinato de sus hijos. Vamos, hija de la noche tenebrosa, virgen extraña al himeneo, provoca en ese hombre un acceso de locura, turba su razón hasta inducirle a matar a sus hijos. Quiero que sepa lo que es el odio de Hera (versos 830-841).

Uno de los más bellos relatos de Eurípides refiere las fases del desvarío que se apodera del héroe, impulsado al crimen, sin saberlo, *por un dios:*

> El gracioso coro de los niños hallábase al lado del anciano padre y de Megara. Guardábamos un religioso silencio. Llegando el momento de tomar en la diestra el tizón que debía sumergir en el agua lustral, el hijo de Alcmena permaneció *inmóvil y silencioso.* Su detención atrajo hacia él las miradas de los niños. Ya no era el mismo; con el rostro descompuesto, ponía los ojos en

> blanco, mostrando en ellos una red de venas sanguinolentas, y de su espesa barba goteaba espuma (versos 925-934).

¡Cómo ha descrito Eurípides esa pausa al borde de la locura criminal, ese instante en que el destino vacila antes de cernerse sobre el desgraciado! ¡Qué patetismo en la simple mención de la mirada asombrada de los niños!

> Entonces, se puso a hablar con una risa demente... «¡Dadme mi arco, dadme mi maza! ¡Voy a partir para Micenas!» Y emprendió el camino, fingiendo llevar un carro inexistente; de vez en cuando, tendía los brazos para estimular a la caballería imaginaria como si empuñase una aguijada. Fluctuando entre dos sentimientos, los servidores reían y temblaban a un tiempo (versos 935, 942-943, 947-950).

¡Qué detalle desgarrador el de este espanto que se apodera del corazón de los testigos! Heracles cree ver en sus hijos a los hijos de Euristeo, y los amenaza.

> Temblando de terror, los niños huyen a la desbandada. La madre grita: «¿Qué haces? ¡Eres su padre! ¡Son tus hijos!» (versos 971-972, 975-976).

Pero Heracles no ve nada. Mata, destruye las puertas, se dispone a derribar su propia casa.

> Aparece entonces una imagen en la cual todas las miradas reconocen a Pallas blandiendo su lanza. Con una pedrada arrojada al pecho de Heracles, Pallas ataja su saña homicidia y lo sume en el sueño. Heracles se desploma, dando con la espalda sobre una columna que, partida en dos al derrumbarse la bóveda, yace volcada sobre su basa... (versos 1002-1009).

Un lector moderno halla aquí una descripción casi clínica de un arrebato de locura furiosa. Los antiguos, no pudiendo atribuir al hombre semejante capacidad de decadencia, atribuían esos desaguisados a los dioses.

A los ojos de un cristiano, Heracles no es culpable. Para la mentalidad antigua, *sí lo es:* en este punto surge precisamente la ambigüedad tantas veces manifestada en la noción de culpa. Según los griegos, esos crímenes merecen castigo, aun cuando en nuestra

terminología no sean pecados formales, sino simplemente materiales[2].

2. «Los que creen obrar bien»

Los crímenes cometidos bajo el impulso de los dioses no son siempre perpetrados en un desvarío absoluto de la conciencia humana, como en el caso de Heracles. Con frecuencia, los héroes *creen obrar bien,* pero su acción los indispone, aun sin darse cuenta de ello, con los dioses. En lugar de la ventura que esperaban, se produce la catástrofe. Cuando ven las cosas claras, es ya demasiado tarde. Y son *castigados.* Sófocles, en particular, que subraya siempre el papel de la voluntad en sus héroes, pone de manifiesto esta horrible paradoja. El autor se complace en resaltar ese falso viso de felicidad que rodea a los héroes *antes de su caída en el crimen:*

> ¡Salud, Atenea! —declara Ayax, un momento antes de descubrir la ridiculez de su violenta acción—. ¡Salud, hija de Zeus! *¿Qué oportuna eres! ¿Te estoy tan profundamente agradecido,* que voy a coronarte con el oro de mi botín! (*Ayax,* versos 91-93).

Deyanira, que creía atraer de nuevo a Heracles a la fidelidad del amor enviándole la túnica fatal de Neso, expresa su angustia en el momento en que presiente el drama:

> Mujeres, ¡cuánto temo haber ido demasiado lejos en todo cuanto acabo de hacer! Me asusta pensar que alguien no tarde en comprender que, *animada de buena intención,* he causado un gran desmán (*Las Traquinianas,* versos 663-668).

Una vez más, dase idéntica unión de la culpa y la fatalidad.

3. El crimen «por obediencia»

En los casos señalados hasta aquí, los héroes ignoraban lo que hacían *en el preciso momento de obrar.* Pero hay un caso más trágico que nos aproxima al pecado psicológico de que hablábamos

[2] SCHMID ha puesto en evidencia ese aspecto del problema del pecado de los griegos.

antes. A veces, el protagonista sabe perfectamente que el acto impuesto por los dioses es un crimen. Pero no puede dejar de cometerlo porque los oráculos así lo desean y amenazan la desobediencia con los peores castigos.

El caso de Orestes es característico. En Esquilo, como hemos visto, revelaba el horrible determinismo de la sangre que exige más sangre. Pero Eurípides, que lleva más lejos que Sófocles la inquietud psicológica, abandona esta concepción esquiliana. Orestes ha recibido una orden formal de matar. Antes del acto, conserva la sangre fría. El problema es, pues, delicado. El hijo de Agamenón sabe perfectamente que matar a su madre es un crimen, tras el cual tendrá remordimientos. Y se indigna ante la idea de que Apolo pueda ordenar semejante cosa:

> ¡Ay de mí! ¿Cómo matar a la que me ha puesto en el mundo y alimentado? ¡Oh Febo! ¿Qué oráculo insensato te mueve a ordenarme el abominable crimen de mi madre? *Me acusarán de parricida y yo era puro. Seré castigado.* ¿No me habrá hablado un perverso demonio bajo la apariencia de un dios? Si tal es la voluntad de los dioses, sea. ¡Pero qué amarga y exenta de dulzura se me antoja esa proeza! *(Electra,* trad. Garnier, t. I, p. 115).

Orestes debe acceder, en virtud del adagio esencial de la moral antigua: el hombre no puede oponerse a los dioses. Negarse a cometer ese crimen sería afrontar a Apolo, ser *teomacos,* cometer el más grande de los descomedimientos.

¡Qué remordimientos torturan a Orestes tras su acción «de obediencia criminal»! Al principio de la obra, le vemos postrado en un lecho, anonadado, velado por su hermana, que protege al desgraciado contra sí mismo:

> No hay pasión ni plaga surgidas de las cóleras divinas —canta Electra— cuya carga no se abata sobre la naturaleza humana. ¡Oh aflicción de las familias sobre las que pesa el Destino! Yo, sin tomarme un instante de reposo, velo junto a este miserable cadáver... pues su débil respiración hace de él casi un cadáver. ¡Oh, queridas amigas mías, caminad quedamente, no metáis ruido, amortiguad el rumor de vuestros pasos! Despetarle sería para mí un suplicio. Que tu voz, amiga, sea como el susurro de una fina caña. Sí, así, baja la voz, habla quedo (trad. Garnier, t. I, p. 139).

Y el coro, entonando suavemente un treno, danzando de puntillas alrededor de aquel lecho de dolor, expresa su horror ante la

paradoja de un hombre que desea ser recto y se ve obligado a cometer un crimen:

> ¡Triste víctima de una acción abominable *querida por un dios!* ¡Infortunado! ¡Oh dolor! La injusta voz, la voz de Loxias ordenó la injusticia. *Febo nos marcó con el signo de las víctimas* al remitirnos la inviolable sangre de una madre desventurada que había matado al padre de sus hijos (Ibid., p. 145).

Luego, Electra, inclinándose hacia Orestes, que se agita en su delirio, invoca a la aplacadora noche, a la nada, en un admirable lamento:

> Noche venerable, augusta Noche, que efundes el sueño sobre los mortales doloridos. Ven, ¡oh, ven!, desde el fondo del Erebo; ¡posa tus alas sobre el hogar de Agamenón! Nuestros pesares, nuestros infortunios nos han destrozado, nos han aniquilado. Permitidle, amigas mías, saborear en paz la blandura del sueño (Ibid., p. 146).

Cual una Antígona, fraternalmente, la casta Electra rodea de cuidados el despertar del desgraciado:

> ¡Pobre cabeza bañada en sudor bajo sus bucles! ¿Ves? Me es grato servirte, y estos cuidados de enfermera para contigo, ¡oh hermano mío!, nada le cuestan a mi mano fraternal (Ibid., p. 147).

Habría que leer íntegramente este admirable prólogo pleno de dolor contenido, salpicado de amargas quejas contra Helena, la causante de todo, envuelto en la queda música de las mujeres que lloran...

4. El «bien» que conduce al «mal»

No hemos llegado aún al término de la espiral. Hay casos en que los héroes, sabedores de que los oráculos predican la perpetración de un crimen, intentan por todos los medios evitar ese acto. El caso de Edipo es el colmo de lo trágico: hace todo lo posible para no matar a su padre y casarse con su madre: *y son precisamente esos actos los que le arrastran infaliblemente a cometer dichas faltas.* La voluntad de los dioses, fatal e ineluctable, se disfraza tan bien, se identifica tan totalmente, en una farsa atroz, con la libertad del hombre, que éste

cree salvarse cuando, en realidad, se pierde. La identificación es aquí absoluta entre el pecado, que entraña libertad, y la fatalidad, que entraña lo contrario. La grandeza de *Edipo Rey,* de Sófocles, reside ahí.

Edipo se pierde haciendo el bien, esto es, salvando a Tebas de la Esfinge maléfica, pues ese triunfo le lleva al espantoso matrimonio. El mal se disfraza bajo la apariencia de bien. Edipo se condena a sí mismo al decir a los tebanos que va a perseguir al criminal a fin de consumar la purificación de la ciudad. Llevar a cabo esta misión de héroe salvador, llevar a cabo el ideal supremo de los antiguos, o sea liberar su ciudad y hacerla próspera, es, para Edipo, desembocar en el crimen. Sófocles llevó la paradoja al paroxismo dando a Edipo un carácter ardiente y generoso. El mismo ardor de su consagración al bien va a precipitarle más abajo todavía.

¡Qué trágico acento el de estas palabras de Edipo a los tebanos postrados!:

> Hijos dignos de piedad: no ignoro que todos sufrís, mas en medio de vuestros sufrimientos, *nadie hay que sufra tanto como yo.* Vuestro dolor no alcanza más que a un ser, aisladamente; mi alma, en cambio, gime por Tebas, por mí, por vosotros, por todo a la vez (versos 58-65).

Este Edipo compasivo, desinteresado, se maldice a sí mismo, sin saberlo:

> Deseo al criminal desconocido, sea uno, sean varios, que arrastre una vida miserable en la adversidad. Deseo también *sufrir los males que mis maldiciones acaban de atraer sobre el criminal, si a sabiendas le dejare compartir mi hogar* (versos 244-251).

Y cuando descubre la horrible verdad, tras una serie de peripecias en que la esperanza y el horror parecen jugar con él como el gato con el ratón, exclama:

> ¡Ay! ¡Ay de mí! ¡Todo se ha aclarado! ¡Oh luz, deja que te vea ahora por postrera vez! Al presente todo el mundo sábelo ya: *estábame vedado nacer de quien nací y vivir con quien viví, y maté a quien no debí* (versos 1182-1185).

Edipo es considerado culpable por los tebanos. Cuando se muestra a ellos, con las cuencas vacías, nadie se opone a su partida

voluntaria. Es un baldón para la ciudad, un criminal a quien los dioses ordenan castigar:

> Los hombres son juguete de los dioses. Son como moscas en manos de niños crueles: las matan para divertirse.

5. Fedra, inocente e impura

El caso de Fedra pondrá de manifiesto esa inocencia de los humanos en el propio seno de los desvaríos enviados por los dioses. La acción de los inmortales va aquí más lejos que en Edipo, *pues se infiltra en el mismo corazón de la infortunada esposa de Teseo,* inspirándole un sentimiento de amor que ella combate con todas sus fuerzas.

La comparación con Racine es muy reveladora. Permítasenos adelantar algo de lo que diremos en el capítulo siguiente. La Fedra de Eurípides es *totalmente* inocente: no se da en ella *complicidad* alguna en ese amor. Es Afrodita la que le inspira tal enamoramiento con objeto de hacer tropezar a Hipólito, que desprecia el amor. Por tanto, Fedra es juguete de la diosa. Incluso ésta reconoce la inocencia de su víctima, ya que dice, profetizando su muerte:

> Para Fedra, *la muerte no carecerá de honor.* Con todo, morirá, pues no renunciaré, en atención a *su desventura,* a infligir a mi enemigo un castigo capaz de satisfacerme (versos 47-50).

Si Fedra no es cómplice de ese amor es que no hay en ella la secreta herida de la concupiscencia, esa sed de amor que, ante el deseo, despoja de toda fuerza a las heroínas de Racine. Sin duda, en el dramaturgo francés, la fatalidad juega un papel en el amor de Fedra (aun cuando dicha fatalidad se confunda acaso con la predestinación jansenista); mas, lo que produce en Fedra tan tremenda turbación, es que la infeliz descubre en ella *una complicidad profunda con esa fatalidad;* su carne es presa del acicate del deseo, pero la ciudadela interior, el fino soplo de su espíritu hállase, asimismo, abrasado de amor.

La Fedra de Eurípides sólo está herida en la carne[3], pero lo

[3] Cuando declara: «mi corazón está manchado», no se refiere al íntimo santuario del alma. Es preciso recordar a este respecto la psicología homérica, que

esencial de su ser, la libertad del héroe frente al destino, permanece intacto. La mujer consigue mantenerse por encima de esa pasión. Una zona de serenidad gravita sobre ella, envolviéndola de pureza virginal.

La continuación de la tragedia acabará de convencernos: se trata de una ofuscación inexplicable distinta de la lucidez perversa que se apodera gradualmente de la heroína de Racine.

En esa lucha contra el amor, la Fedra de Eurípides sale victoriosa. No quiere que su amor llegue a oídos de Hipólito. La nodriza lo revela *a espaldas de ella*[4]: esto es capital. (En Racine, Fedra consiente en cierto modo en hablar con Hipólito y luego se entrega por completo a él). Por otra parte, cuando Hipólito, afrentado por semejante amor, llena a Fedra de injurias, la deshonra «a la faz del sol». Pero *Fedra no merece* ese deshonor. Los insultos de Hipólito privan a la desgraciada del único bien que le quedaba en el fatal naufragio de su ser de carne, el orgullo de decir que ella no ha consentido, que ha permanecido «*más grande que su destino*», mejor que los dioses perversos. Como sabemos, ese honor, esa gloria, son el único refugio del alma antigua ante el Destino. El verdadero infortunio de Fedra comienza en ese momento: hasta el presente, había sido afligida por una diosa; ahora, la imagen de sí misma aparece manchada a los ojos del mundo; *injustamente,* quédase sin gloria. He aquí por qué, tomando la resolución de morir, escribe unas tablillas acusatorias contra Hipólito, único medio de salvar, pese a todo, su reputación o, al menos, la de sus hijos. En su desesperación, una vez perdido todo, se defiende como puede. Su única falta es no haber creído que Hipólito sería fiel a su juramento

---

es la de los trágicos: el principio de vida del ser humano no es un elemento espiritual, sino material, cuya sede radica en el corazón («thumos», en el sentido de hálito), en el diafragma («*phrên*»). El texto griego emplea aquí la palabra «phrên», lo cual indica claramente que se trata de una mancha física enviada por la diosa. Fedra permanece por encima de ese oscuro oleaje de sí misma. En Racine, por el contrario, el pasaje: «ojalá mi corazón fuese inocente como ellas», significa lo íntimo del ser espiritual, la complicidad psicológica a que nos referíamos antes. Eso demuestra que las comparaciones con los antiguos son delicadas y exigen un estudio profundo del «texto original».

[4] No podemos demostrar todo esto detalladamente. Recomendamos la lectura del estudio de L. MERIDIER, «Hipólito de Eurípides», en «Las obras maestras de la literatura comentadas» (edición francesa, París, sin fecha). La perspectiva de la obra de Eurípides difiere «totalmente» de la de Racine.

de silencio[3]. La muerte de Fedra salva, pues, su honor.

Muy al contrario sucede en la obra de Racine, en que la heroína se quita la vida porque ha pecado:

> *Yo fui* la que sobre ese hijo casto y respetuoso osé echar una mirada profana, incestuosa...

En cambio, la Fedra de Eurípides declara que muere como una justa, tras haber salvado su honor:

> No moriremos ya con gloria (versos 687-688),

decía al principio de su turbación. Luego, cuando decide morir, agrega:

> Necesito otro lenguaje, pues Hipólito, con el alma exasperada de cólera, irá contra mí a denunciar mi falta a su padre y divulgará por todo el país *los cuentos más infamantes...* Sólo hallo un remedio a mi infortunio, *para asegurar a mis hijos una vida honorable* y servir a mis propios intereses *en lo posible después de esta adversa jugada de la suerte. Porque jamás deshonraré a mi linaje de Creta* (versos 688-692, 715-721).

La que así habla ha salvado evidentemente su gloria. Por eso, la Fedra de Eurípides exhala esa pureza luminosa y triste, esa dulce resignación, esa delicadeza de alma, esa suave arrogancia, que es el distintivo de los héroes antiguos. Inexplicablemente inocente en medio de las tribulaciones del Destino, virginal en medio de la pasión. Fedra ocupa un lugar en la galería de mujeres inmortales creadas por el genio griego: Nausica, Andrómaca, Antígona. Esta conclusión nos resulta difícil de comprender a los que sufrimos el maleficio de la creación de Racine; pero es rigurosamente cierta.

---

[3] En los antiguos, la venganza era «un deber». Injustamente acusada, Fedra debía defenderse. Acusando a Hipólito, le paga «en la misma moneda», con la esperanza de enredar más las cosas y poner su honor, «que ha mantenido intacto», al abrigo de sospechas. Observad, además, que piensa en sus hijos, diciéndose que éstos veríanse reducidos a la desesperación si su madre fuese deshonrada (concepción también antigua: los hijos deberían desterrarse, etc.). En Racine, la acusación de Hipólito deriva de la fría malignidad de la culpable, que fue demasiado lejos en su amor y se defiende haciendo daño al que ama y la desprecia. Lo cual es absolutamente distinto. Nada más formativo para los alumnos que las comparaciones de este género, ya que éstas obligan a ahondar en «el texto y la psicología» profunda de los personajes.

Eurípides *no podía* escribir de otro modo su tragedia, puesto que, desconocedor de la flaqueza humana[6], ajeno a la fría y lúcida malicia que la revelación cristiana nos ha obligado a descubrir en el corazón del hombre, el mal sólo podía proceder, según él, de la fatalidad o de los dioses. Los antiguos, influidos por una mitología absurda e inmoral, atribuían a los dioses el mal de los hombres. El Destino se cierne con todo su peso. Es tan negro, tan espantoso, que la única grandeza del hombre consiste en dominarlo *y en salir airoso en su cometido*. El cristianismo revelará que el destino se halla inscrito en el propio corazón del hombre y que la fatalidad la constituyen las pasiones del hombre, que le llevan a la perdición.

La psicología de Racine es más profunda porque es cristiana; después de la Encarnación resulta imposible achacar a Dios el mal de los mortales. La visión del hombre es más penetrante; ahonda en los repliegues más recónditos del ser y descubre en ellos la complicidad en el mal. Los griegos, privados de la revelación, no podían hacer lo mismo. La Fedra euripidiana *no es turbadora*: despierta sentimientos de piedad y reflexión sobre la maldad de los dioses, de quienes los hombres son juguete. El hermoso rostro de Fedra, volando sobre el oleaje de la pasión y conservándose sereno y noblemente triste, encarna la dulce y nostálgica ilusión de los seres que se sienten y quieren ser grandes, y se ven inexplicablemente arrastrados al mal y a la muerte. Fedra moribunda es un mudo interrogante al cielo implacable de la *Moira*. Aunque muy distinta de su hermana raciniana, es una creación de pureza ideal que inducirá siempre a soñar a los hombres. La obra griega es un drama religioso, teológico, mientras que la tragedia francesa es una tragedia psicológica. Por un lado, drama del destino; por otro, drama del pecado. El drama de Eurípides es tan grande como el de Racine. Pone perfectamente de manifiesto la idea principal de este apartado, a saber, la inocencia inexplicable de los «pecadores» por fatalidad.

---

[6] La entrevió, como veremos más adelante, pero ese descubrimiento no tuvo eco en él. Además, declara explícitamente que Fedra no consintió en esa debilidad ante el placer. ¿Veis como, una vez más, la literatura griega se muestra profundamente «sana», desde el punto de vista humano? ¿Veis como conviene admirablemente con la juventud de nuestra época, sana en su mayoría? ¿Y como, por el contrario, el teatro de Racine aparece turbador?

III. EL PECADO PSICOLOGICO

No obstante, hay en los trágicos griegos faltas que se cometen sin intervención visible de la fatalidad o de los dioses. El pecado de desmesura *(hybris)* es obra del hombre. Los crímenes resultantes de la desesperación son perpetrados indudablemente por pasión, pero los dioses no tienen parte en ellos. Finalmente, ciertos actos de falacia política parecen revelar esa malicia lúcida que hemos buscado en vano hasta aquí.

¿Nos hallamos ante un indicio de la flaqueza humana? ¿Dase aquí lucidez perversa, uso de la *libertad* para el mal, por amor al mal? Nada de eso: la semejanza con el clima del pecado en el cristianismo es *puramente material.* Sentar esta afirmación requeriría dilatadas explicaciones que nosotros no podemos permitirnos en la presente obra. Por tanto, expondremos nuestras conclusiones, omitiendo los textos justificativos, pues habría que multiplicarlos. El lector leerá las tragedias personalmente y descubrirá así un aspecto muy curioso del drama antiguo. Nosotros seguiremos las tres categorías citadas hace un momento y ordenaremos nuestras conclusiones de manera muy didáctica. Por lo demás, el lector puede pasar directamente al apartado IV, ya que la presente exposición se dirige más bien a los especialistas[7].

---

[7] Todo este apartado inspírase en una lectura muy atenta de los textos, como asimismo en las consideraciones de SCHMID en su «Gesch. d. griech Lit.», t. II y III. Es indispensable un conocimiento profundo de las circunstancias contemporáneas en la Hélade en el momento en que aparecen esas tragedias. Repito que el estudio religioso y psicológico de los autores antiguos, amén de su comparación con los autores cristianos, lejos de constituir una serie de «brillantes» paralelos, exige un estudio profundo del texto griego (especialmente en el caso de «Antígona»), una exégesis exacta del sentido de los términos en el contexto histórico (importancia de la Sofística, por ejemplo); en una palabra, ante todo se impone un estudio filológico e histórico. Después, hay que ahondar en el sentido psicológico para captar los finísimos matices de las semejanzas y las diferencias. Por último, es preciso un conocimiento «realista» del ámbito cristiano. Este trabajo de síntesis se basa en análisis detallados; opino que puede iniciarse en las clases de Poesía y Retórica «con ayuda de algunos textos escogidos»; llevarlo tan lejos como en nuestro texto es evidentemente demasiado universitario; pero resulta «humanista», pues cultiva el espíritu en el aspecto formal (método, análisis) y al propio tiempo desarrolla el criterio, la cultura general. Creo que los profesores de humanidades convendrán conmigo en este punto.

La desmesura

La desmesura es un desvarío que hace olvidar al hombre su condición de mortal y rebasar los límites de la *sôphrôsunè*, del *aidôs*, o sea esa discreción resignada tan característica del alma antigua. Si, una vez más, hay desvarío fatal, en este caso la fatalidad está *en el hombre:* el pecado de desmesura proviene siempre de la sobreabundancia de felicidad, de demasiada fuerza, de demasiada juventud. Entonces, el hombre se convierte en enemigo de los dioses. Los griegos no subrayaron mucho las faltas derivadas de la flaqueza; tenían excesiva confianza en el hombre; pero notaron que la belleza humana es a menudo el instrumento de la caída. Muchas tragedias no tienen más objeto que el de mostrar la perdición de los humanos demasiado felices, terrible ejemplo para los mortales. Así, por ejemplo, el desastre de Jerjes en *Los persas* ha resultado extrañamente actual ante el desmoronamiento del orgulloso poderío alemán.

Ya en la tragedia de los Atridas lo que origina los crímenes ancestrales es la desmesura del oro maldito, simbolizada por el carnero de lana áurea de Atreo. Esa excesiva riqueza engendra la abundancia primero *(holbos),* la saciedad y la insolencia *(koros)* después, y, en último término, la desmesura, es decir, el deseo de más riquezas. Entonces, los dioses envían el error, *Atè,* la locura (*paranoia*), que trastornará definitivamente a los hombres y los hundirá. Este encadenamiento, clásico desde Teognis y Esquilo, representa una de las faltas más fatales. Aquí, pues, el hombre es culpable. Mas no hay el menor indicio de pecado lúcido, hecho en frío. Hay *olvido* de la condición humana. Además, esa abundancia de bienes materiales, causa de la caída, fue siempre considerada por los antiguos *como una señal de la benevolencia de los dioses,* una recompensa a la virtud, *e incluso una condición de ésta:* sin riqueza, es imposible, según los griegos, aristócratas inveterados, practicar la virtud y hallar la felicidad. Lo que es, pues, prueba de la bendición de los dioses conviértese con frecuencia en origen de la caída: forzoso es reconocer que, aquí también, la culpabilidad es ambigua y muy relativa. Lo mismo cabe decir de la desmesura cometida por demasiada juventud y fuerza: estas dos cualidades son también distintivos de virtud y, por tanto, para los griegos, *bienes deseables en sí.*

Por último, y éste es el matiz más importante, hay que recordar aquella terrible frase de Esquilo:

> Los dioses siempre ayudan a los hombres que se ocupan en labrar su perdición.

Como dice el P. Festugière:

> Basta con que cedamos un instante al arrebato del deseo, la venganza, la ambición o la lujuria para que, al punto, se apodere de nosotros una locura *(paranoia)*. El hombre no es del todo irresponsable. Mas no lograría perderse con tanta aplicación y tan constante fortuna, a no ser por el Genio Perverso, que jamás abandona su vigilancia para brindarse como cómplice *(Moira paraitia)*[8].

Esto está en absoluta oposición con el clima cristiano: en la concepción griega del pecado, los dioses parecen aguardar con impaciencia el instante de olvido, el momento casi inevitable en que el hombre, demasiado dichoso, llevará sus deseos un poco demasiado lejos. En cierto modo, ¡cuán comprensible y patético es ese deseo de elevarse por encima de su condición por parte de unos «mortales» despiadadamente excluidos de la «vida venturosa e inmortal» de los dioses, esos mortales que sienten la necesidad de la dicha celestial, mas no sabiendo donde encontrarla, por no conocer a Cristo, se extravían fácilmente en el orgullo! Ese instante casi imperceptible a la mirada humana en que el hombre cede a su negligencia es aprovechado inmediatamente por los dioses, que acechan dicho momento con una especie de alborozo sardónico; al punto, antes de dar tiempo al hombre a reaccionar, los destinos envían a *Atè*, el error, la locura, que será la causa definitiva de su caída. Diríase que los dioses temen que el hombre reaccione, que el hombre vuelva en sí, y de antemano le cortan todas las salidas. Tan sólo aguardan el permiso de los hombres: la menor señal basta. Cuando el infeliz quiere reaccionar, es demasiado tarde: ya no es dueño de sí.

¡Qué dolorosa fatalidad! ¡Cómo se opone a aquella frase divina que la Iglesia repite diariamente durante la Cuaresma:

> Yo no quiero la muerte del pecador, sino que se convierta y viva.

En el cristianismo, un solo pecado, en particular el de flaqueza, no basta *jamás* para perder al hombre. Dios es paciente, misericor-

[8] A. J. FESTUGIÈRE. «L'enfant d'Agrigente», París, 1941. págs. 18-19.

dioso; espera, envía su gracia para intentar la salvación, y a veces salva al pecador, aun contra la voluntad de éste: recordemos a San Pablo. En cambio, en los griegos, apenas cometido el pecado, los dioses mandan el extravío fatal, mas nunca la gracia salvadora. La culpabilidad del hombre es tan leve que cabe preguntarse si, de hecho, no es la fatalidad la que desempeña el papel más importante[9].

---

[9] Una categoría especial de «théomachoi» la representa el Creón de «Antígona». Penteo en «Las bacantes» y Jasón en «Medea» constituyen variedades afines. Dase aquí más lucidez en el origen del acto fatal (aun cuando hay que tener en cuenta la intervención de la fatalidad, si bien ésta no es muy puesta de relieve en la génesis de la rebelión). El desvarío sobreviene sin transición. No hay, por tanto, «pecado de la luz», perversidad. Oponiéndose a las «leyes no escritas», Creón creía salvar a la ciudad. La «Antígona» de Sófocles plantea, en efecto, un problema de moral política muy discutido en aquella época en los círculos de los primeros sofistas: ¿le está todo permitido al jefe en bien de la ciudad? (¡Maquiavelo tiene ilustres predecesores!). Había, a este respecto, oposición entre la concepción aristocrática de los «viejos» áticos, que respetaba ciertas prácticas «irracionales» (por ejemplo, enterrar a los muertos), y las concepciones nuevas de los «jóvenes», que afirmaban que la arbitrariedad del príncipe debía dictar las leyes. Aquellos sofistas querían eliminar todos los usos irreductibles a la razón. Es preciso echar de ver que, al lado de graves exageraciones intelectualistas y de una excesiva confianza en las posibilidades del hombre (de ahí el coro de «Antígona» sobre el hombre), había en la sofística un progreso real sin el cual no hubieran fructificado Sócrates ni Platón. Por consiguiente, lo que interesa a Sófocles, «no es el estudio psicológico de la desmesura de Creón», sino la discusión de un caso de moral política muy arraigado por entonces. El castigo del rey indica que el autor se pone de parte de la tradición. En consecuencia, no hay que universalizar demasiado el sentido de las «leyes no escritas»: la posteridad lo ha hecho, desatendiendo el aspecto ocasional de la obra. Pero nosotros queremos reconstituir aquí la mentalidad griega respecto al pecado: según eso, es preciso subrayar que, más que el estudio psicológico sobre un pecado de lucidez, el caso de Creón es la ilustración de una tesis. Lo mismo sucede con Penteo. Este combate la religión de Dionisos en nombre de la mesura tradicional, de la «razón». ¿Se equivoca, de hecho? ¿Acaso Dionisos no se muestra bárbaro y cínico en esta tragedia? La repulsa, tan griega, de esta mística oscura y cruel, en ocasiones animal, ¿no está en parte justificada? El drama de la obra reside ahí: ¿cómo conciliar la razón, que condena una religión tan salvaje, con el éxito que ésta alcanza pese a todo, precisamente a causa de ese elemento salvajemente místico? Por último, si Jasón repudia a Medea por su condición de extranjera para casarse con una princesa griega es porque una bárbara jamás hubiera sido aceptada como reina de la Hélade (comparad con la «Bérénice», de Racine, pero sin las «lágrimas» de Tito, muy del siglo XVII). La fría ferocidad de Jasón es un artificio escénico destinado a mostrar cómo Medea, injustamente injuriada, se venga terriblemente. Es la ilustración de una tesis de Eurípides que exponemos más adelante. La crueldad de Jasón no se estudia por sí misma. En los casos citados existe siempre una razón que explica las acciones de los héroes. Dichas acciones son en parte justificadas, por

El crimen de desesperación

Una segunda categoría de faltas es la que, ejecutada con lucidez y conciencia del crimen, se explica, no obstante, por la desesperación absoluta del ser que las comete.

Es Eurípides, sobre todo, el que mostró a qué extremos de violencia podía entregarse un ser totalmente desesperado. Sin embargo, ya la *Electra* de Sófocles nos manifestaba que la decisión del protagonista de matar a su madre debíase al exceso de su infortunio, aclarando así con una luz más psicológica el drama de la fatalidad pura de *La Orestíada.* Eurípides siguió a Sófocles en esta trayectoria, poniendo en escena una serie de desesperados, particularmente mujeres, impulsados al crimen por el exceso de sufrimiento: Medea, por ejemplo, abandonada por Jasón, mata a sus propios hijos para impresionar a su marido infiel: sabe perfectamente que su acción es insensata, criminal, y que por ella se perderá; pero, con todo, la lleva a cabo. ¿Hay aquí pecado de lucidez perversa, pecado demoníaco contra la luz? En modo alguno: para Medea, perder a su marido *es perder toda su razón de vivir,* no ya porque el amor lo fuera todo para una mujer antigua (ese elemento no es tenido en cuenta en la obra)[10], sino porque, *sin hogar, sin esposo legítimo,*

lo que resulta muy difícil hallar «lo justo y lo injusto» en los casos controvertidos de moral política o religión. Su malignidad debe poner de manifiesto la tesis del autor. En todos los casos, ésta es «un error» de apreciación sobre una cuestión discutida. La primitiva sofística desempeña aquí un importante papel. Los especialistas no tardarán en comprobar la inifinidad de problemas que nos plantean esos simples vocablos. Véase Schmid, obra citada.

[10] Hay que tener presente la ausencia total del crimen cometido por desesperación amorosa en la tragedia griega. Lo que Medea reprocha a Jasón no es el hecho de no ser «amada» por él (que Jasón la ame o no carece aquí de la menor importancia, a diferencia de en la obra de Racine), ni de verse «abandonada» con su «deseo», como les sucede a las heroínas racinianas: éstas prefieren como Ifigenia, vivir un instante, pero «amadas», mejor que «sin amor». En realidad, no hay ninguna «Teresa Desqueyroux» en el drama antiguo. De lo que se lamenta Medea es de ser dejada «sin hogar». El amor como necesidad de lo absoluto, como deseo insaciable de hallar, fuera de Dios, lo absoluto en un ser humano, no aparece en el drama antiguo. La falta de Dido, en Virgilio, no es buscar el amor «imposible», sino haber echado a perder la gloria que poseía la que, viuda, seguía fiel al recuerdo de su esposo, sin contraer nuevas nupcias (la gloria de la «univira»). Su muerte es causada por el abandono de Eneas, su protector, es decir, la persona capaz de asegurarle un «reino» defendido contra los bárbaros del desierto, un hogar y unos hijos. No hay, pues, el menor asomo del «desierto del amor», el desierto que

Medea veríase reducida a la condición de suplicante, de errante sin ciudad, que es la más terrible para un griego: ello equivale a perderlo todo, pues como no hay más allá, el infortunio en la tierra es el infortunio total. Eurípides quiso poner de manifiesto a qué excesos podía entregarse un ser reducido *injustamente* a tal estado. Y exhorta a los hombres a no despojar a los mortales del honor terreno:

> El hecho inesperado que acaba de sucederme me ha lacerado el alma —exclama Medea—; ved qué ha sido de mí; *he perdido la alegría de vivir* y ya todo cuanto deseo es morir, amigas mías. *El que lo era todo para mí* —¡me consta esa verdad!—, mi esposo, se ha convertido en el peor de los hombres... Aquí, tú tienes ciudad, hogar paterno, comodidad de vida y sociedad de amigos. *En cambio, yo estoy sola, sin ciudad,* expuesta a los ultrajes, sin madre, sin hermano, sin allegados junto a quienes anclar, lejos de mi infortunio *(Medea,* versos 225 y 253 y ss.).

Reducida a esta espantosa indigencia, Medea no tiene *más salida que la venganza.* Esta fue siempre un deber en la moral antigua, según dijimos a propósito de Fedra, deber tanto más obligatorio si la acción que arrostra la víctima es injusta. Se impone porque es el único medio de salvar el honor, la gloria del perjudicado. Medea lo dice claramente:

> *¡Ser el hazmerreír de mis adversarios!* No, no lo soportaría, amigas mías. *Que nadie me juzgue mezquina y débil,* ni indolente, sino de índole muy distinta: ¡rigurosa con mis enemigos y benévola con mis amigos! A las almas de ese temple corresponde la vida más gloriosa (Ibid., verso 797 y ss.).

---

constituye el secreto mal de la Fedra de Racine y no aparece en la Fedra de Eurípides. La ausencia de este tema del «absoluto del amor» se explica por la ausencia de la revelación cristiana, como veremos en el capítulo siguiente—. Así, pues, para los antiguos, el amor forma parte de un marco «social» (hogar, hijos, patria) que le da una significación concreta muy humana: el verdadero sentido del amor terreno es, ante todo, asegurar la descendencia de los hijos para continuar el trabajo iniciado por los padres («No se os pide ser dichosos, se os pide trabajar»). ¿Por ventura esta concepción antigua no resulta beneficiosa para los jóvenes que leen a los autores griegos y latinos? ¿Acaso Racine y Mauriac no son más turbadores para los corazones jóvenes, incapaces de comprender que sólo el amor de Dios puede transfigurar el amor de la mujer en el sentido de un progreso, esta vez «sobrenatural»? El caso de Morgan muestra cuán fácil es extraviarse en esta concepción del amor.

El hecho de que la gloria sea el único bien humano justifica el deber de confundir a los enemigos, dando así muestras del propio valor. La moral cristiana predicará el amor a los enemigos: puede predicarlo *porque revela el reino del más allá donde entran los «pobres transfigurados» por el perdón.* Como los antiguos no tenían esta esperanza, debían ampararse siempre en una moral del honor y preconizar, no ya el perdón de las injurias, sino la venganza.

Reducida a esta *nada,* Medea, poseída por la ira, matará, pues, a sus hijos pese a su ternura por ellos (¡quién no conoce la admirable escena de sus adioses a los «amamantados con su leche»?). La pasión del crimen a que alude la protagonista no es más que el envés de su desesperación:

> Sí, presiento el horror de que voy a ser capaz; pero *la pasión supera a mis resoluciones,* y ella es la que causa los peores males a los humanos (Ibid., versos 1078-1080).

No hay, por tanto, ningún indicio de fría lucidez, sino sólo paroxismo de rencor, del cual Medea no acierta a librarse en su desesperada situación.

Es Jasón el gran culpable, pero su proceder se explica por razones políticas (ved nota de la página 57). Por consiguiente, lo que critica Eurípides implícitamente es la limitación, oscuridad e imperfección de las concepciones griegas sobre la política y la felicidad humana. El pecado de desesperación de Medea es el de un ser acorralado, presa de enfermiza lucidez y consciente de que le privan de todo cuanto necesita para vivir[11].

---

[11] En «Hécuba», la venganza de la vieja reina tiene idéntica explicación: cautiva de los griegos, desciende lentamente la espiral de la desesperación. Su «infierno» es tan total, que la mujer halla fuerzas,en el fondo mismo de su abandono, para vengarse de Polimnestor, su aliado, que, acudiendo odiosamente en socorro de su vencedor, ha matado al último hijo de Príamo, que era su huésped, y por tanto «sagrado», protegido por Zeus. Este hermoso caso de «colaboración» pone fin a la desesperación de la vieja Hécuba. Su astucia lúcida y cruel matará al traidor. Hay aquí un reflejo casi animal de una criatura injustamente abrumada que se defiende con el arma de los débiles: la astucia. Eurípides canta también «la gran piedad» de los vencidos. —El mismo reflejo explica la venganza de Orestes en la obra de Eurípides que lleva ese nombre—. Todo esto canta la «indecible desventura» de los hombres. Más que un estudio de la culpa, es una liturgia del dolor humano (al igual que todo el drama antiguo). Los griegos ignoraban el sentimiento del pecado.

Los crímenes políticos

Una última categoría de culpa la constituye la de los actos derivados de las artimañas políticas, fríamente calculados con un fin «patriótico». El ejemplo más célebre nos lo da *Filoctetes,* en que Ulises engaña (es su oficio) a un desgraciado con objeto de arrebatarle las armas, necesarias para la victoria griega. La retirada de Neoptolemo ante esta «mentira», la juvenil negativa a comprometerse en las *combinazioni* de la política, es una de las más admirables creaciones del genio de Sófocles.

Con todo, no se trata de un estudio del pecado, sino de la exposición dramática de un problema político: ¿es lícito forjar embustes para obtener un bien, especialmente el más elevado de todos, esto es, *el bien de la ciudad?* En los tiempos de Sófocles, y sobre todo en la época de Eurípides, las discusiones entre los Maquiavelos y los anti-Maquiavelos hacían estragos en la sofística. La astucia de Sinón, modelo inigualado de «marrullería política» (que, desgraciadamente, tanto hizo bostezar a mis alumnos este curso), es un caso análogo. El problema así planteado es eterno. Y también actual, en nuestra posguerra: la impresión general es que prevalecen los Maquiavelos. Lo que prueba una vez más la sorprendente «modernidad» de los autores clásicos.

Un solo héroe antiguo recuerda vagamente a los grandes criminales shakespearianos, por su ambición desenfrenada y fría crueldad: es el Eteocles de *Las fenicias* de Eurípides (no puede negarse que este trágico es interesante por los presentimientos que atestigua respecto a un mundo nuevo; no obstante, nadie lo lee; porque los «manuales» lo declaran inferior a los otros dos). Eteocles se niega a sabiendas a ceder a su hermano Polínice sus derechos a la realeza (extraña combinación política que no da más resultados en los griegos que en la Alemania ocupada), provocando así la guerra. Permanece insensible ante las lágrimas de su madre. Este personaje da miedo. Presagia los grandes pecadores de Dostoiewski y de Corneille (muy entendido en la materia: ved a Cleopatra en *Rodogune,* tragedia no «clásica», con su causa y razón). De hecho, sentimos pasar por él el soplo infernal de los príncipes del mal.

Pero la semejanza es sólo remota. Eurípides quiso condenar en Eteocles la forma más reciente de la sofística (la segunda), la que preconizaba el empleo sistemático de la violencia y del cinismo en la dirección de la ciudad. Este singular retraso de un precursor de los

dictados modernos ilustra un caso de moral política. Eurípides condena a Eteocles.

Por lo demás, hay que tener en cuenta la maldición de Edipo, anunciadora de la lucha fratricida, la ceguera fatal resultante del poder *(hybris)*, el artificio escénico ordenado a contraponer la crueldad de Eteocles al tema central de la obra, *el dolor de Iocasta*: éste es el fruto amargo que brota en el árbol del cinismo político.

La genial creación de Eteocles muestra, en todo caso, el progreso de la psicología del pecado en Eurípides. En contraposición, éste señala la necesidad de un Salvador. El último de los trágicos es un conmovedor testigo de esa necesidad.

IV. EL PECADO DEL ESPIRITU DE LOS DIOSES

No hemos hallado aún la malicia del pecado lúcido mediante el cual *el hombre hace el mal por el mero placer de hacerlo*. El atroz deleite en el crimen experimentado por Clitemnestra proviene, en efecto, del «genio vengador» de la estirpe. Al parecer, la «libertad» del hombre sólo actúa en el aspecto del honor: dicha libertad representa *la repulsa a dejarse identificar con el destino asolador*. Es como el vuelo del alma sobre los azares de la suerte, la afirmación de que el hombre es superior a su *Moira*, por su lucidez ante la muerte y el sufrimiento, por su voluntad de «asumir» ese trágico destino. Tal libertad (muy próxima al estoicismo) es el único faro que alumbra al islote salvado por el hombre en la noche del destino. Los griegos parecen haber ignorado por completo, en el alma humana, el horror ante la libertad *irracional*, es decir, la capacidad de hacer el mal porque uno quiere, sin otra razón que una elección arbitraria. No obstante, revelan la existencia de esa «libertad irracional» *en los dioses*.

Los actos fríamente criminales, *sin razón alguna*, sin el delirio de la pasión o la ofuscación del espíritu, no son obra de los hombres, sino de los dioses.

El ejemplo más aterrador es sin duda el Dionisos de *Las bacantes*. Ese dios misterioso, de maneras zalameras y mirada turbia bajo su blonda cabellera, expande a su alrededor una *pérfida suavidad*. Ese seductor «de mejillas moradas», miembros gráciles y ademanes muellemente elegantes, maleficia a Penteo. Dionisos

acude a Tebas para vengar el insulto hecho a su madre Semele. Ha vuelto locas a las mujeres que rehusaban su culto:

> Demostraré a Penteo y a todos los tebanos *que soy un dios*... Entablaré combate a la cabeza de las Ménadas. Por eso he tomado la apariencia de un mortal... (Trad. Garnier, t. III, p. 16).

La terrible amenaza de venganza va a realizarse. Cuando Penteo, delirando a consecuencia de la locura que le ha enviado Dionisos, desea ir a ver a las Bacantes, pide al dios que le conduzca. Aparece vestido de bacante: una larga túnica de mujer flota a su alrededor; lleva el tirso. El desgraciado ignora que va a la muerte. *Se confía al que le perderá.* La lectura de esta escena hiela de espanto. El diálogo con el dios, camino de la muerte, está lleno de dulzura mortal: Dionisos se deleita en su venganza, saborea los detalles:

> PENTEO.—Creo ver, en verdad, dos soles y dos Tebas. Tengo la impresión de que eres un toro que camina ante mí.
>
> DIONISOS.—El dios nos acompaña. Hasta entonces no nos era favorable; se ha reconciliado con nosotros. *Ahora, ves lo que debes ver.*
>
> PENTEO.—He aquí un bucle que no está en su lugar.
>
> DIONISOS.—¡Bah! *Puesto que soy yo el encargado de servirte,* voy a arreglártelo. Vamos, mantén la cabeza erguida.
>
> PENTEO.—Sí, componme. *Estoy en tus manos. (Una pausa. Dionisos arregla la cabellera de Penteo).*
>
> DIONISOS.—Se te ha aflojado el cíngulo, y los pliegues de tu túnica no caen rectos sobre tus tobillos...
>
> PENTEO.—¿Crees que podría cargar a mis espaldas el monte Citerón con todas las Bacantes?
>
> DIONISOS.—Podrías, si quisieras. *(Sarcástico).* Hasta hace poco, tus disposiciones no eran sanas; ahora, son como deben ser.
>
> PENTEO.—Tienes razón, me ocultaré entre los abetos para ver a las mujeres.
>
> DIONISOS.—*Sí, te ocultarás en el escondite donde debes esconderte* para espiar furtivamente a las Ménadas.
>
> PENTEO.—Me parece verlas ya en la espesura...
>
> DIONISOS.—Sin duda, las aprehenderás *a menos que no te aprehendan a ti antes.*
>
> PENTEO.—Condúceme... Soy el único hombre de Tebas que tiene ese valor.
>
> DIONISOS.—Eres el único que se expone por esta ciudad. Sí, el único. Te esperan luchas y deberás arrostrarlas. Sígueme, yo te acompañaré y *velaré por ti;* pero, de regreso, otra persona te llevará.

PENTEO.-Seguramente, mi madre.
DIONISOS.—Sí, en presencia de todos.
PENTEO.—¡De acuerdo! Voy a partir.
DIONISOS.—Regresarás, *llevado...*
PENTEO.—¡Cualquiera diría que soy tan delicado!
DIONISOS.—...en brazos de tu madre.
PENTEO *(halagado y satisfecho).*— ¡Quieres hacerme saborear todas las delicias!
DIONISOS *(con dureza).*—Sí, *todas cuantas mereces.*
PENTEO.—Obtendré, pues, el pago a que soy acreedor (Ibid., pp. 46-49).

Este diálogo nos recuerda algunas escenas de Shakespeare, entre Yago y Otelo, por ejemplo: en ambas partes advertimos la misma burla sardónica, la misma fruición en frío, idéntico placer en preparar la muerte de un enemigo, el deleite en los pormenores, en una palabra, esa especie de secreto sadismo. Sólo que esa fría malicia, *la de un hombre* en Shakespeare, es aquí *la de un dios.*

Y cuando Penteo parte, precediendo a poca distancia a Dionisos, éste endereza bruscamente el talle y, despojándose al punto de su melosa crueldad, aparece en toda su espantable realidad. Entonces, mirando al infeliz Penteo, para quien no tiene un instante de piedad, profiere estas palabras, con expresión adusta y triunfante:

> Eres terrible, sí, terrible, y te esperan terribles acontecimientos, hasta el punto de que hallarás una gloria lindante con el cielo. Extiende tus manos, Agave; y vosotras también, hermanas mías, hijas de Cadmos. Conduzco a este joven a un gran combate. *El vencedor seré yo y Dionisos.* Lo demás lo evidenciará el propio suceso (Ibid., p. 49).

Y cuando Agave, tras matar a su hijo Penteo, descubre lo que ha hecho e implora perdón a Dionisos:

> Te imploramos, Dionisos: hemos sido culpables, *mas tu venganza es demasiado cruel,*

el dios replica, glacial:

> Tened en cuenta que *yo, un dios,* por vosotros ha sido ultrajado.

Y cuando esa respuesta arranca a Agave este grito desgarrador:

> En sus resentimientos, los dioses no deben asemejarse a los mortales,

Dionisos suelta estas palabras grávidas de toda la cruel fatalidad antigua:

> Largo tiempo ha que mi padre, Zeus, pronunció este oráculo.

Y tras la respuesta de Agave:

> ¡Infelices de nosotros! Estamos condenados, viejo, a un miserable exilio,

el dios abandona la escena, dejando a los «mortales» *solos* con su infortunio, al tiempo que pronuncia esta frase aterradora de frialdad:

> ¿A qué aguardáis, pues? *Preciso* es que os marchéis (Ibid., p. 64).

El dios, cruel y perverso, lúcidamente, ha realizado su obra. La absurda libertad de los inmortales ha triunfado, sembrando la malandanza. Y los «hijos de la Gleba» quédanse solitarios en el atardecer, formando un patético grupo junto a los restos de su hijo. Lloran. Se arriman el uno al otro para entrar en calor. Se miran, escrutan un instante el negro cielo por donde ha desaparecido Dionisos; contemplan el camino desierto que será para ellos la senda del destierro, gimiendo para sí. Rechazando su nébrida[12], Agave se aleja lentamente, seguida por el viejo Cadmos, obligado a surcar los caminos para expiar un crimen que no ha cometido. «Adios casa, adiós patria...».

Frente a la implacable maldad de los dioses, la grandeza de los humanos resplandece como una epifanía nocturna del dolor. Ante esa necesidad de misericordia, ese abandono tan total, una pregunta aflora a nuestros labios: ¿Por qué, por qué ha de ser así?

[12] Del griego «nébris»: piel de cervato llevada por los seguidores del dios Dionisos *(ndt)*.

V. POR QUE LOS GRIEGOS NO TUVIERON SENTIDO DEL PECADO

En el hombre antiguo no hay malicia demoníaca, ni «sensación de muerte espiritual», como, por ejemplo, la espantosa soledad interior de los «condenados» de Racine. Nunca se advierte en él *el frío del infierno* interior ante un Dios a quien es consciente de haber rechazado. *Son los dioses los que rechazan a los hombres,* deleitándose en su acción y abandonándolos con frases glaciales.

En cambio, los hombres imploran un poco de «tibieza» divina, un poco de calor, de piedad. Y, ante la repulsa de los dioses, se cubren con el pobre manto de su gloria, murmurando:

Cuando menos, morimos con honor,

y nos dejan con semblante interrogador, queda, discreta, castamente...

No obstante, las tragedias griegas presentan criminales. ¿Cómo es posible que la imagen del hombre salga casi *intacta*? El hombre salva su honor, su gloria, frente a la fatalidad. Siente remordimientos por crímenes que, en el fondo, son obra de los dioses, mostrando con ello una exquisita delicadeza moral e iluminando con dolorosa luz la perversidad y la barbarie de los «inmortales». ¿Cómo se explica, pues, que algunos hombres cometan esos pecados de desmesura y de desesperación? La presencia de faltas en el hombre, ¿es un misterio?

He aquí el meollo de la cuestión: los griegos tenían un sentimiento tan grande de la belleza del hombre, aseverábanla con tal tesón ante la arbitraria maldad del destino y de los dioses, que el hecho del pecado era para ellos un problema. Exactamente a la inversa del cristianismo, para el cual la problemática es la de la redención (¿cómo hallar perdón para el pecado?), los griegos preguntábanse cómo los hombres podían caer así, lejos del ideal tan profundamente grabado en ellos.

Los griegos no creyeron, en efecto, en la flaqueza de la humanidad frente al bien y lo bello[13]. Si hay crímenes entre los

[13] Sólo Eurípides vislumbró el «video meliora proboque deteriora sequor». Fedra declara, en efecto: «Nosotros tenemos noción y discernimiento de lo honesto, pero no lo ponemos en práctica, unos por pereza, otros por preferir al bien «un placer» que de él se aleja, los placeres que deleitan la vida...» Aristóteles vio lo mismo en su crítica de la virtud-ciencia. Mas se trata de una visión esporádica,

mortales, es imposible que éstos sean *enteramente* culpables de ellos. Por eso la culpa aparece siempre como un desvarío, una locura (*anoia, paranoia*), como una *ofuscación fatal,* irracional, inexplicable como no sea por la intervención de los dioses o de la fatalidad. Tan sólo Sófocles y Eurípides entrevieron el pecado engendrado por la desesperación: salta a la vista que en dicho pecado es donde interviene menos la libertad y en donde apenas se da malicia *gratuita.* En cuanto al delito de desmesura, fruto de un momentáneo olvido de la condición de mortal, es inmediatamente reforzado, vigorizado por *Atè*, el Error, enviado por los dioses para asegurar más a fondo la perdición del culpable.

Así, pues, la noción de pecado hállase siempre íntimamente unida a la de fatalidad. La idea de la libertad vertiginosa de una *criatura* capaz de oponerse al *Creador*, no aparece por ninguna parte. El mundo antiguo está dominado por un determinismo de causas ciegas. Lo irracional no está en el hombre, sino en los dioses. Los hombres son espontáneamente «razonables», bellos y grandes. Sus tropiezos son debidos a causas externas[14].

La antigüedad griega es un clamor al dios de la misericordia, una llamada a un mundo divino racional, equilibrado, *tan hermoso como el mundo humano soñado por los griegos.* Toda la belleza del universo se concentra en el hombre: éste se destaca sobre un fondo oscuro: la propia naturaleza es «nocturna»[15] y aparece oscuramente

---

carente de eco. Por otra parte, dicha visión no pasa de una comprobación «de hecho» de la dificultad de seguir «lo justo» una vez visto. No hay sentimiento de «impotencia total» de hacer el bien. Un griego jamás habría imaginado semejante «derrelicción» del hombre. Por lo demás, este sentimiento resulta de lo que yo llamo humanismo «bíblico»: trascendencia de Dios, pequeñez del hombre, flaqueza del hombre, bondad de Dios. Es el humanismo de las «Bienaventuranzas».

[14] Platón no se desligó nunca de esta antinomia. Según él, la virtud es una ciencia: el que conoce el bien, lo practica. La caída de las almas en el mal, anterior al nacimiento, es casi fatal: basta recordar a las almas que, en «Fedra», están cual predestinadas por «su peso natural» a caer en la materia, en el mal. ¿Por qué hay un corcel repropio en este atelaje alado? Platón no da ninguna explicación sobre el particular. He aquí por qué en los griegos dase, asimismo, una tendencia a hacer de la materia la sede del mal. Habría que estudiar la cuestión del pecado en los filósofos griegos. Aquí me circunscribo a la poesía: insisto en que ésta constituye las nueve décimas partes del humanismo griego, la forma clásica de la «Paideia».

[15] Los antiguos no conocieron «el sentimiento de la naturaleza». En sus obras no hay descripciones aisladas de la naturaleza, ni tampoco «paisajes». Dicho sentimiento sólo aparece claramente en la literatura cristiana. También en este

mezclada con el curso fatal del destino, amenazadora, frecuentada por las sombras de los muertos, manchada con la sangre de los «asesinados»; es una naturaleza tosca, sin significación. El cielo aparece negro de fatalidad. Tan sólo el hombre es bello, con una belleza triste y nostálgica. Tan sólo él es puro, con la desgarradora pureza de las cosas destinadas a la destrucción. En este aspecto, la concepción de la vida por parte de los griegos es esencialmente un «humanismo».

* * *

¿Cómo se explica que los griegos atribuyeran a los dioses, al destino o al mundo una malicia que, en el fondo, es propia de los humanos? ¿Cómo es posible que unos seres tan lúcidos, tan inteligentes, no acertasen à ver esos abismos del mal, ni las profundidades del bien, de la alegría? De hecho, sabemos que esa mitología es falsa y que los pecadores son los hombres. ¿No será, como opina Brochard, porque la moral antigua se funda en el hedonismo, porque se centra en buscar la felicidad, ignorando la noción de deber? Todo cuanto hemos explicado hasta ahora demuestra que no hay nada de esto: los griegos sabían que existían deberes para con la familia, la ciudad, la patria, los suplicantes, los extraviados, los viajeros, e incluso para con los muertos. Antígona e Ifigenia murieron por ello.

Según eso, tal ignorancia de la noción de pecado, ¿obedecía a orgullo? ¿Cabe achacarla a eso? Henos aquí ante el meollo del drama antiguo, ante la raíz de la profunda tristeza de los antiguos: los griegos tenían un sentimiento tan abrumador de la perversidad de los dioses, de la fatalidad generadora no sólo del infortunio, sino del crimen, que quisieron, ante ese océano de horror, ante ese mundo divino inexplicable, *salvar siquiera algo,* el único valor que le quedaba al hombre, su libertad, su sentido del honor, su valía humana. De haber sido preciso creer que los dioses *y los hombres eran igualmente* malvados, *entonces, ¿a quién recurrir?* Hay, en este esfuerzo por preservar la belleza moral del hombre (*kalokagathia, sophia),* un patético ejemplo de *la eterna esperanza de la humanidad, deseosa de salvar los valores espirituales.* Los griegos

caso, la vena procede del humanismo «bíblico» (Salmo 103), basado en la idea de creación, idea desconocida de los griegos.

quisieron ocultar el máximo tiempo posible la presencia del mal en ellos. Esta conciencia del pecado hizo progresos, sobre todo en Eurípides. Normalmente, debiera, juntamente con la elaboración de un concepto más puro y moral de Dios, haber inducido a Grecia a confesar la perversidad humana. Dicha confesión hubiérala llevado a los pies de Cristo. Si la filosofía griega no efectuó este peregrinaje ni aventuró esta confesión fue tal vez por orgullo de espíritu. En cualquier caso, nos enfrentamos con el misterio de las almas.

Puesto que los dioses son malos, *es menester que haya algo bueno.* Decidme si cabe aún acusar a los griegos de orgullo. Debía llegar el día en que Dios se revelaría, bueno y misericordiosos; ese día fue el de la «buena *nueva*».

Por consiguiente, lo que faltó a los griegos, lo que explica su ignorancia de la verdadera noción de pecado, *es la ausencia de la revelación de Cristo.* He aquí por qué, ante los criminales de la tragedia, de la epopeya, nos preguntamos con angustia si hay que condenarlos o compadecerlos, si son más culpables que infortunados o más infortunados que culpables. Los griegos eligieron la piedad. Nosotros también.

VI. CONCLUSION

Los antiguos no tuvieron los dioses que merecían. No obstante, obedecieron a esos dioses. Quisieron salvar algo bello: no hallándolo en los dioses, ni en el mundo, ni en los eventos, transfirieron su deseo de luz al rostro de los «pobres mortales». Ese optimismo es *más una esperanza que un orgullo.* El apetito de belleza y de luz, innato en todo hombre y más aún en los griegos, fue referido a la tierra. En aquella noche del mundo, los semblantes de los hombres se les antojaron extrañamente hermosos. Pero los antiguos presentían que en todo ello había algo misteriosamente anormal. Sentíanse frustrados, asombrados de que un deseo tan grande de bien desembocase en una esperanza tan grávida de lágrimas.

La maldad humana era ya, a la sazón, una triste realidad. Si los griegos no quisieron verla fue porque hubiera aparecido odiosa en un mundo en que los dioses eran perversos. Rehusaron esa negrura absoluta, esa absurdidad radical.

Sólo es posible arrostrar sin temblor la flaqueza del hombre, el orgullo de su vertiginosa libertad, cuando se siente en el hombro la

mano todopoderosa y misericordiosa de un «buen Dios de Piedad». Sólo es posible ver sin desalentarse la perversidad de los hombres entre sí cuando se perfilan a lo lejos las torres de otra ciudad, de una Atenas distinta de la de los sofistas, una ciudad del cielo, la Jerusalén celestial:

Urbs Jerusalem beata, dicta pacis visio...

La visión cristiana del hombre pecador es más «humana», por ser la mirada de un Dios de perdón sobre el rebaño de las ovejas. Una sola oveja vale más que un reino entero. La más débil es la más preciosa.

La visión del abismo de la libertad humana, satánicamente pecadora, sólo es soportable frente a la libertad misericordiosa de Dios, un Dios que creó el mundo gratuitamente, para darse.

Los griegos, desconocedores de ello, buscaron en el hombre lo que únicamente podían encontrar en Dios. Su error fue inmenso. Es el error de las almas nobles.

* * *

Escuchad, griegos, a quienes tanto hemos amado y amamos aún, a quienes amaremos siempre; vosotros, niños perdidos en la noche, una noche poblada de monstruos aviesos y de dioses entregados a hacer el mal al dictado de sus caprichos, vosotros que creíais que el hombre era justo y fuerte y quisisteis salvar su belleza, vosotros que os figurábais que el hombre era bueno y los dioses malvados: ahora que nosotros, los cristianos, sabemos que es el hombre el perverso y Dios el misericordioso, ¿vamos a abandonaros porque vivisteis en el error?

Nuestros corazones cristianos son demasiado grandes para olvidar las virtudes humanas que lograsteis practicar en un mundo perverso, en tanto que nosotros, que tenemos el Dios que merecemos, no somos con frecuencia más dignos de El. Nuestras almas bautizadas no pueden abandonaros. Mientras haya corazones verdaderamente cristianos, de los que dicen: «¿Quién llorará que yo no llore?», habrá también en la Iglesia de Cristo almas que oirán, fraternalmente, el lamento del viejo Esquilo en su exclamación final de *Las Coéforas:*

Aquí está la tercera tormenta cuyo soplo brutal azota de pronto el palacio de nuestros reyes. Los niños devorados iniciaron, tristemente para Tiestes, la serie de nuestros males. Después, tal fue la suerte corrida por un héroe real: el jefe de los ejércitos griegos murió degollado en su baño. Y ahora, por tercera vez, viene a nosotros, ¿qué sé yo?, ¿la muerte, la salvación? ¿Cuándo terminará, cuándo se detendrá al fin, adormecida, la cólera de *Atè*?

Capítulo II

EL TEMA DEL PECADO EN SHAKESPEARE, RACINE Y DOSTOIEWSKI

Shakespeare es, con los trágicos griegos, el mayor dramaturgo de todos los tiempos. Su obra es un universo. Con todo, es mal conocida de nuestros «humanistas». Su aspecto cristiano se desconoce.

Racine, víctima de los tratamientos «preventivos» de la enseñanza, es objeto de un aprecio superficial: la belleza de sus versos resulta demasiado discreta para gustar a los amantes de lo pintoresco; la increíble violencia oculta bajo palabras neutras es apenas entrevista y, si lo es, da miedo; muchos dicen: «es una exageración». Sin embargo, pocos poetas han expresado como él la trágica soledad del alma «que se busca a sí misma».

En cuanto a Dostoiewski, me apresuro a sentar mis reales: en mi opinión, es el Shakespeare de la novela. *Los hermanos Karamazov* figura entre los fastigios más encumbrados de la cultura. Aun cuando Dostoiewski no es aún un «clásico», no cabe duda que lo será con el tiempo. Es el más cristiano de nuestros tres autores. La obra de Dostoiewski, lector apasionado de Eugène Sue, Hugo, Balzac y Schiller, adolecería de un romanticismo de melodrama si su genio cristiano no renovase la visión de los «grandes criminales». Un cristiano cultivado no debe ignorar *Crimen y castigo, El idiota, Los demonios, Los hermanos Karamazov, El adolescente.* Que nadie salga diciendo: ¡todo esto es ruso! A cada nueva novela del maestro los críticos declararon unánimemente que sus personajes no eran rusos, sino franceses o alemanes. Cierto que es muy «ruso» suicidarse tras una discusión sobre Dios (Krafft en *El adolescente*);

pasarse las noches discutiendo metafísica; decir como el viejo Karamazov, ebrio, cuando alguien pregunta si Dios existe: «¡Caramba, señores! ¡Qué cuestión más interesante!»; escribir de un *mujik:* «Cualquier día irá en peregrinación a Jerusalén o pegará fuego a su pueblo.» Mas todo esto es apariencia. En realidad, se trata de una revelación acerca de los abismos del pecado y de la misericordia divina. Aparte de algunas páginas de Péguy y Claudel, ningún literato occidental ha ido tan lejos como Dostoiewski[1] en el estudio de lo diabólico en el hombre.

Haremos pocas citas de Shakespeare, pues los dramas aquí utilizados son los más conocidos. Nos extenderemos algo más en lo tocante a Racine, con objeto de poner de manifiesto en qué difiere de los dramaturgos griegos. Y multiplicaremos los fragmentos de Dostoiewski, puesto que se trata de un «clásico cristiano», y quisiéramos demostrarlo.

I. EL «CLIMA» CRISTIANO EN SHAKESPEARE

Es menester que haya algo bello. Como los dioses son perversos, conviene salvar al hombre. Confianza en lo humano, inocencia inexplicable de los pecadores pese a sus crímenes: he aquí cómo aparecía el pecado en el pensamiento griego.

El humanismo de los héroes homéricos es, pues, una tentativa de ser mejores que los dioses del Olimpo. *Dicha tentativa* —y esto es capital— *medra.* En Shakespeare, todo cambia: el mundo es perverso, los malos prevalecen, y los que intentan salvar la belleza humana esfuérzanse en vano *y no logran su empeño.*

Una obra de Shakespeare[2], *Troilo y Crésida,* muestra esa oposición total. Esta tragedia, una de las más pesimistas de todo el teatro isabelino, escrita durante el «período negro» del dramaturgo inglés, presenta los mismos personajes que *La Ilíada,* si bien con un tinte más sombrío: la mitología no desempeña ningún papel en la obra; además, no son los dioses los malos, *sino los hombres.* Helena es una repulsiva coqueta, perversa, ajada, acicalada, decrépita,

[1] No tomaremos en cuenta más que el aspecto «cristiano» del autor, prescindiendo de sus discutibles teorías sobre la Ortodoxia y sus relaciones con el catolicismo.

[2] Todas nuestras citas de Shakespeare proceden de la traducción de P. MESSIAEN en tres volúmenes publicada por Desclée.

disoluta en palabras y obras; es, según la cruda frase de Tersites, «un vientre impuro». Paris disipa sus energías y pierde a su patria en un lecho adúltero. Los jefes griegos hállanse ridiculizados: aparecen como unos imbéciles. La guerra no es más que un fraude gigantesco: Héctor y Eneas, Ulises y Diomedes lo saben perfectamente. El prestigio heroico que aureolaba, pese a todo, a la guerra de Troya en Homero, desaparece brutalmente. La guerra es una deplorable historia de «rameras, rufianes y juerguistas». Néstor y Ulises manejan los hilos, llevan el tinglado, equilibrando la vanidad y el rencor de los jefes. Por lo que se refiere a los «héroes» que, en *La Ilíada,* procuraban infundir a su vida un poco de belleza, ¿a qué quedan reducidos aquí? Ayax es un insoportable matasiete, estúpido y fanfarrón, a quien Ulises y Néstor excitan grotescamente en una célebre escena, hasta inducirle a creer que es el primer soldado del mundo. Aquiles, el gran Aquiles, es un pedante y un traidor, aliado con Hécuba, reina de Troya, para obtener de ella una de sus hijas, Polixena. Héctor, el único que recuerda el ambiente homérico, sabe que la guerra es injusta; pero sigue batiéndose por un «honor» visiblemente falso, dando muestras de carencia absoluta de denuedo moral. Respecto al joven Troilo, el enamorado de Crésida, la coqueta hipócrita e infiel, es un ingenuo que será «engañado» por todo lo alto por Diomedes. El que dice la última palabra, el que salva su vil armazón e innoble cerebro, es el bufón Tersites, el cínico testigo de todas estas deformidades morales, que, desengañado y triunfante, cual satisfecho de verlo todo menoscabado y abyecto, llega a la conclusión de que «tan sólo la guerra y la lujuria están siempre de moda...»

La maldad que, en Homero, atribuíase a los dioses, es, pues, aquí, obra de los hombres. La gloria se torna ridícula: muéstrase la «verdadera faz de la guerra», cínica empresa en que tan sólo se encuentran y reconocen los «diplomáticos maquiavélicos»[3]. El

[3] De hecho, el retrato de los jefes troyanos y griegos en «Troilo y Crésida» no es de origen homérico, sino isabelino: Shakespeare pregonó en este drama la repugnancia que le inspiraba la política puritana, hipócrita y cruel, de la reina Isabel. Es evidente, asimismo, que ciertas razones personales, ocultas en el misterio explican en parte el pesimismo shakespeariano. Pero la antítesis con «La Ilíada» es tan extraordinaria que se impone una explicación más profunda: la influencia del punto de vista cristiano sobre la malicia radical de los hombres. He aquí el fondo de los dramas shakespearianos: una visión penetrante de la malicia fría y lúcida de los hombres, del imperio casi absoluto, del pecado en el mundo.

pesimismo homérico procedía de la perversidad de los dioses; el de Shakespeare procede de la de los hombres. En consecuencia, es un pesimismo *total.*

El personaje que encarna ese sentimiento de espanto y disgusto ante la omnipresencia del pecado en el hombre es Hamlet, joven filósofo, alumno de las universidades alemanas, de donde tal vez proviene parte de su pesimismo. Pero esto no basta para explicar sus «náuseas». Estas resultan algo abstractas, mezcladas de neurastenia juvenil, hasta el momento en que el espectro de su padre le revela que aquella a quien venera entre todas, aquella a quien todo hombre respeta y debe respetar, so pena de ver vacilar su propio mundo, esto es, su madre, es una «zorra» cínica e incestuosa. Tal es el rudo golpe, la trágica revelación que va a quebrantar a Hamlet, lo que le induce a exclamar:

> ¡Eh, eh, mis tablillas, mis tablillas! Escribamos, para no olvidarlo, que es posible sonreír y ser un villano.

Terrible impresión para este joven idealista, modelo eterno de todos los jóvenes a quienes una revelación en exceso brutal de la maldad humana inspira por mucho tiempo aversión a la vida. He aquí por qué Hamlet enloquece. Su locura nos hiela de espanto porque nunca sabemos si es real o simulada. Ella le impulsa a replicar a Guildenstern, cuando éste comenta que «el mundo se ha vuelto honesto»: «En tal caso, el fin del mundo es inminente.»

El universo de Shakespeare no es el de la fatalidad trágica cernida sobre hombres inocentes, sino el del pecado universal *de los hombres.* Extraña inversión que no vacilamos en atribuir, como veremos, a su cristianismo latente.

Pasemos revista a las diversas clases de pecados en el drama shakespeariano.

II. EL PECADO DE FLAQUEZA

Hay, ante todo, lo que Péguy denominaba «*pecados de flaqueza*», esto es, las faltas cometidas por los pobres, los desgraciados: impureza, lujuria, pequeños hurtos, lastimosas mentiras para librarse de los «poderosos». Shakespeare nos lleva a las mancebías de las grandes ciudades puritanas de Inglaterra: ese ambiente no

resulta sano. Y sin embargo un inexplicable hálito de piedad, de perdón, envuelve a esos desdichados. Shakespeare no oculta la simpatía que le inspiran. Una célebre comedia, *Medida por medida*, lo pone abiertamente de manifiesto: se trata de la historia, desgraciadamente vulgar, sobre todo en nuestros días de miseria y de flaqueza, de un joven imprudente que, sin malicia, pero llevado por su sentimiento amoroso, peca con su prometida. En la población donde sucede el hecho ostenta el mando un nuevo jefe respetado de todos por su virtud. Este, dispuesto a implantar de una vez para siempre la pureza y la moralidad, dicta una ley que castiga toda fornicación con la cárcel y la muerte. Los dos jóvenes en cuestión servirán de ejemplo. Pese a todos los esfuerzos por convencer al juez de que los jóvenes fueron débiles, de que su falta es excusable y de que están dispuestos a repararla con el matrimonio, ambos son condenados. Mas, inesperadamente, cambia todo: el propio jefe puritano es, a su vez, tentado por el pecado, y, en secreto, comete el mismo delito que los jóvenes condenados, sólo que en este caso la falta va acompañada de cierta apariencia de virtud. Como se trata de una comedia, todo acaba bien, es decir, que los jóvenes se libran de la muerte y contraen nupcias, en tanto el «perverso juez» es presa de gran confusión. Pero lo que nos interesa aquí es el contraste entre la fría malicia, la doblez consciente del juez, y el pecado de flaqueza de los dos infelices. Shakespeare no oculta su simpatía por ellos, ni tampoco su horror por el puritanismo naciente en Inglaterra, aquel puritanismo que, bajo la apariencia de virtud de los grandes burgueses isabelinos, ocultaba una crueldad y malignidad maquiavélicas. Detrás de esta oposición, hay otra, justamente la que deseamos subrayar: la oposición entre los pecados de flaqueza y los pecados de fría malicia, entre el pecado de pasión y el pecado contra el espíritu.

El mundo del hampa que pulula por el teatro shakespeariano aparece, pues, iluminado por una inefable luz compasiva. ¿Por qué? Al fin y al cabo, nos hallamos en presencia de auténticos pecados, que, en Shakespeare, no pueden ya atribuirse a los dioses. La respuesta nos la da el célebre personaje Falstaff, el caballero que llena con su enorme presencia los dos *Enrique IV* y la comedia de *Las alegres comadres de Windsor*.

¿Quién no conoce a Falstaff, siquiera a través de la brillante ópera de Verdi? ¿Quién no ríe con él, quién no le compadece? Nosotros, aunque cristianos, le perdonamos. Y, no obstante, es un individuo innoble: embustero como un gascón, fachendoso, camorrista,

ladrón, libertino, pilar de mancebías. Todo eso aún podría perdonársele. Pero hay algo peor: cuando se ve obligado a reclutar soldados para una de las innumerables guerras de la época (nada nuevo bajo el sol), muéstrase francamente vil: sólo paga la mitad de la soldada a los infelices aldeanos que enrola contra su voluntad, reservándose el resto del dinero para ir a beber en compañía del Príncipe de Gales. En el campo de batalla es un cobarde que se burla de la gloria y no piensa más que en salvar el pellejo: perseguido por el enemigo, se esconde bajo tierra, haciéndose el muerto, y cuando su perseguidor cae muerto por un soldado, Falstaff hiere al cadáver por segunda vez antes de levantarse y marcharse, para asegurarse de que «el otro no ha hecho como él». Terminada la batalla, se jacta de hechos de armas tan asombrosos como falsos. En una palabra, es una especie de Don Quijote de pacotilla.

Y, con todo, nos reímos, perdonamos. ¿A qué viene esa piedad por un sujeto a quien los griegos hubiéranse negado a contar entre el número de los humanos dignos de ese nombre? ¿Será porque Falstaff es gracioso y ocurrente, y halla siempre la palabra capaz de provocar la risa? Sin negar la posible influencia de su ingenio en nuestra actitud, no cabe duda de que existe una causa más profunda. De lo contrario, nuestra compasión sería injusta, puesto que equivaldría a absolver a los pecadores con tal que tuvieran ingenio. Tal es, por desgracia, lo que suele suceder, pero no basta para explicar el caso de Falstaff en Shakespeare.

Si perdonamos a Falstaff y no experimentamos ante él el horror que nos causa un Yago o un Macbeth, es porque el panzudo caballero peca por flaqueza, *no se hace solidario de su pecado:* tiene conciencia, difusa pero profunda, de ser un «pobre diablo ». Algo en él permanece intacto. Como sucede a menudo a los que pecan por pasión, es consciente de su propia flaqueza y siente una especie de humildad un poco ruborosa, un poco tímida, una caricatura de la verdadera humildad, aun cuando se da aún en ella un reflejo de la sinceridad del alma ante sus faltas. Una de las mujeres de mancebía, con quien Falstaff pasa casi todo el tiempo, la que Shakespeare denomina «Ro-ro arruga sábanas», le dice un día con su procaz lenguaje:

> ¡Ah, mi pequeño hijo de ..., mi lindo cochinillo de feria! Dime, ¿cuándo dejarás de batallar de día y pelear de noche? ¿Cuándo te decidirás a aprestar tu viejo caparazón para el paraíso?

A lo cual Falstaff replica:

> Cállate, mi pequeña Ro-ro, no me hables como una calavera; no vale la pena recordarme mi fin (T. III, p. 952).

Esta mezcla tan shakespeariana de amarga bufonada y de piedad cristiana muestra que, si bien Falstaff no quiere oír hablar del Paraíso, tampoco niega su existencia y tiene plena conciencia de su pecado; sabe perfectamente que tendrá que rendir cuentas; no intenta llamar bien a lo que es mal; pero es demasiado débil para cambiar. No obstante, al morir, parece que invoca a Dios y se salva. Leamos el admirable relato de la tragedia *Enrique V:* la patrona, inútil precisar de qué clase de mesón, refiere:

> Falstaff ha muerto, con gran aflicción de nuestro corazón. ¡Ah! A buen seguro, no está en el infierno, sino en el seno de Abrahán, si algún hombre ha ido allí jamás. Ha tenido un buen fin, ha muerto como un niño con traje de cristianar; ha partido exactamente entre mediodía y la una, en el preciso momento en que la marea comenzaba a descender. Cuando le vi descomponer las sábanas, juguetear con las flores y esbozar una sonrisa, comprendí que era el fin; su nariz aparecía afilada como una pluma, su espíritu deliraba. Vamos, maese Juan —le murmuré—, vamos, amigo mío, ánimo. Entonces, él exclamó: «Dios mío, Dios mío, Dios mío», tres o cuatro veces... Luego, le palpé las rodillas, después más y más arriba; todo él estaba frío como la piedra. (T. III, p. 1066).

Los teólogos pondrían mal gesto ante este fin tan poco «sacramental»; pero ningún rector de nuestras parroquias rehusaría la sepultura cristiana. ¿Por ventura Cristo no perdonó a María Magdalena y a la mujer adúltera por más que eso?

Así, pues, Falstaff y todos los de su clase conservan una rara transparencia de alma: *no pecan contra la luz.* Por tanto, nuestra piedad, nuestro perdón, son, sin duda, un reflejo de la piedad y el perdón del propio Dios.

He aquí un mundo nuevo, el de la flaqueza humana. Aunque Eurípides habíala entrevisto, su descubrimiento no tuvo eco. En Shakespeare, por el contrario, esa flaqueza humana llena la mitad de su mundo; no dice nada en favor del hombre: los griegos la ignoraron siempre; y, no obstante, ese valor da al teatro shakespeariano una resonancia admirable, una vibración de piedad, un sentido del hombre absolutamente nuevo, que nos conmueve hasta lo más

hondo. Sentimos que, más o menos, nos parecemos a esas pobres gentes; que son «hombres», que, si su miseria es humilde y hecha de flaqueza, requiere una respuesta inenarrable, la de *la misericordia de un Dios bueno.* En otras palabras, Shakespeare nos muestra que ser hombre no significa sólo ser valiente, glorioso, sino también débil, pecador, digno de compasión; en suma, ser perdonado por un Dios...

III. EL PECADO LUCIDO

Pero, ¡ay! Ser hombre significa también pecar contra la luz, por orgullo, por malicia. Si el mundo shakespeariano es radicalmente pesimista es porque los hombres son a veces fríamente malos, crueles y perversos. El hombre no sólo es débil, capaz de ver el bien y hacer el mal por pasión, por seducción, sino también capaz de ver el bien, de percibir la luz divina y pecar contra ella, fríamente, lúcidamente. Dicho de otro modo: al lado de Falstaff, hay la galería de los grandes criminales shakespearianos, hay un Macbeth, un Edmundo de Gloucester, un Yago, y, el más abominable de todos, un Ricardo III de Inglaterra.

Es imposible equivocarse: nos hallamos en presencia de auténticos criminales, mientras que, como recordará el lector, los casos de Orestes o Clitemnestra ofrecían duda. Nos enfrentamos, pues, con los abismos del mal, *que sólo el cristianismo permite sondear.* Conviene recordar las características de cada uno de ellos.

1. Hay criminales por ambición. Dejemos a un lado a Edmundo de Gloucester, en *El Rey Lear,* por más que ese personaje diabólico merezca por sí solo un cumplido estudio. Tomemos a Macbeth: es el prototipo del criminal por ambición; sabe perfectamente que comete un crimen abominable, pues siente remordimientos y temores ignorados por su mujer. Tras matar a Duncan, su huésped, oye una voz que le grita: «Macbeth ha matado al sueño, Macbeth no dormirá más...» Dase cuenta, por consiguiente, de que no sólo ha matado un cuerpo de carne, sino que, además, ha herido de muerte a su conciencia. Es menester seguirla a través de la sucesión de crímenes que se ve obligado a cometer, pues, como él mismo dice, «ha ido demasiado lejos en el crimen, ha derramado tanta sangre que ya es tarde para retroceder». Sabe que arriesga su salvación eterna; él mismo lo reconoce antes de matar a Duncan. Pero es demasiado tarde; no porque los dioses se empeñen en hacerle pecar, sino

porque le domina la pasión del poder. Muere en la impenitencia final: las últimas escenas del drama lo presentan enajenado, violento, alucinado, yendo a la batalla donde perecerá, con un sentimiento de invencibilidad. Se cree invulnerable, y en esa creencia reconocemos el endurecimiento que se apodera de los grandes criminales y les lleva a su perdición, en un falso sentimiento de poder. Sus gritos tienen algo de diabólico. Muere maldiciendo la vida, tildándola de «relato lleno de viento y de furia, hecho por un idiota y carente de sentido». El cielo se cierra sobre él: ha matado a la luz. Esta yace muerta, todo se ha agotado. ¿Cómo olvidar, asimismo, aquella escena alucinante en que Lady Macbeth, sonámbula, impulsada por el remordimiento, se levanta de la cama y, haciendo ademán de lavarse las manos, murmura: «todos los perfumes de Arabia no podrían lavar esta pequeña mano...»?

Tal es la malicia voluntaria ausente de la tragedia griega. Sin embargo, aunque el crimen de Macbeth es lúcido y voluntario, cometido a sangre fría, se explica por una pasión muy humana: la ambición. Todos sabemos que Nietzsche hubiera llamado a esto «voluntad de poder», creación del «superhombre». Nosotros también somos ambiciosos, y pese a que no hemos matado, ¿quién de nosotros, como dirá Iván Karamazov, no ha deseado hacerlo alguna vez?

2. Ahora es preciso considerar la voluntad de hacer el mal por el mal. Henos aquí ante Yago, el que induce a creer a Otelo que su mujer le engaña, desencadenando así una catástrofe. ¿Comete Yago esta bajeza por ambición? Si bien es cierto que los celos juegan un papel importante en Roderigo, no tardamos en comprobar que no es el principal. Yago es un demonio. Sabe que los hombres, todos sin excepción, son pecadores, y que el que apuesta por su maldad tiene nueve probabilidades contra diez de ganar. Si hay algo que Yago no puede imaginar ni soportar, es que existan seres inocentes, por ejemplo aquella Desdémona, que, la última noche, antes de morir, canta una vieja canción de nodriza y pregunta ingenuamente a su doncella «si de veras hay mujeres que engañan a sus maridos...». Esta inocencia despierta en Yago una cólera demoníaca. Mientras que la tragedia de Hamlet se basa por entero en la dolorosa laceración de un alma noble e idealista ante el descubrimiento del mal omnipresente del que *Troilo y Crésida* daba una imagen alucinante, Yago, por el contrario, *se refocila* de ese mal universal. Sabe positivamente que todos los hombres, sobre todo los puros, conviértense en pecadores.

Engañar al noble Otelo, el hombre recto, inducirle a matar a su esposa inocente, es la *horrible apuesta* que Yago se propone ganar para demostrarse a sí mismo y al mundo entero que no hay justos sobre la tierra. Lo más atroz es que logra su intento. Mejor dicho, lo más atroz es esa especie de alegría, de alacridad, de ligereza seca y cual alada que experimenta Yago a cada uno de sus progresos en su abominable empresa. Habría que analizar, escena por escena, esta espeluznante tragedia. Nos falta espacio. Releedla y no podréis negar la presencia de Satán. Su lectura da escalofríos.

¿Es un melodrama? En tal caso, ¿cómo se explica que sea una obra inmortal? No, sabemos perfectamente que su contenido es real, que existen Yagos en el mundo. De ahí nuestro temor. Es imposible negar la presencia en este personaje del pecado del espíritu, del mal en sí, el que Cristo denunció. Desafío al lector a encontrar algo que se parezca a esto, siquiera remotamente, en la tragedia griega. No obstante, ese mal absoluto alienta en el hombre. Por eso Shakespeare alcanza en la tragedia alturas no igualadas antes de él.

3. Yago no cree en Dios. Cree sólo en el mal. En cambio, Ricardo III, el cruel usurpador del trono de Inglaterra, sabe que hay un Dios y cree en El; sabe también que «el diablo es el que hace mejores sermones», pues nadie puede como él remedar a un ángel de luz. Cierto que la ambición desempeña también aquí su papel, aparte de que hay que tener en cuenta la predominante influencia de Maquiavelo en la época del Renacimiento. Mas, si bien ésta explica la ambición sin escrúpulos de Ricardo, no elucida el placer diabólico del rey en jugar con los sentimientos más sagrados de sus víctimas, su habilidad consumada en representar la farsa de la santidad: basta recordar la escena prodigiosa en que Ricardo finge hallarse abstraído en la oración cuando sus cómplices acuden a «suplicarle» que acepte el trono de Inglaterra. Reléase también la tentativa de seducción, por parte de Ricardo, de la esposa del rey a quien acaba de asesinar: se trata de otra horrible apuesta en que el rey se jura a sí mismo justificar su desprecio a la humanidad y mostrar a los ojos de todos que «todas las mujeres son vendibles» y están siempre dispuestas a echarse en brazos del vencedor. Hay que verle y oírle, simulando arrepentimiento, con tales acentos que la pobre reina cae en la red. Jamás ha escrito nadie escenas semejantes. Tan sólo Shakespeare podía hacerlo con éxito. Campea en ellas la voluntad lúcida de remedar a Dios y el sentimiento de pecar contra El; henos aquí muy cerca ya de los criminales de Dostoiewski.

El mundo de Shakespeare nos muestra, pues, la universal malicia de los hombres, una malicia fría, lúcida, por ambición o, lo que es peor, por amor al mal por el mal, por el placer de caricaturizar a Dios. Nos hallamos en los antípodas de la concepción griega, para la cual era inconcebible que el hombre pudiese ver el bien y hacer el mal voluntariamente. Frente a ese mundo de los poderosos, donde reinan la lujuria y la guerra, y lo que es peor, la hipocresía, hay la ingente muchedumbre de los débiles; los humillados, que pecan por flaqueza y hallan misericordia ante Dios. Esa dualidad, ¿no representa la oposición cristiana entre los pecados de flaqueza, perdonados, y los pecados contra el espíritu?

¿Cómo negar la influencia cristiana en esa dilatación del conocimiento del hombre? Lo trágico es infinitamente más profundo. Surge un *humanismo* impregnado de un patetismo que es fruto del reconocimiento de la perversidad humana. ¿Acaso no es ése, por desdicha, uno de los aspectos más actuales del hombre?

IV. EL AMOR «PERVERSO» DE RACINE

Los hombres son profundamente perversos porque hay *en ellos* una malicia oculta, una fuente envenenada. Racine nos lo revelará[4].

Su obsesión es la herida incurable del hombre, esa *malicia naciente,* esa especie de *inocencia espantosa* en el mal, tan bien resaltada por Rivière y Rousseaux. El segundo de los trágicos franceses describe con una crueldad implacable, acaso cómplice, «los sentimientos que surgen en el hombre, secretamente, antes de toda intervención de la voluntad libre». Por ejemplo, cuando Orestes se entera de que Pirro rechaza a Hermiona y que, de esta suerte, va a sumir a la reina en un paroxismo de desesperación, no puede menos de exclamar:

[4] En «Humanismo y Santidad» hablé del clasicismo del «hombre honesto», subrayando el riesgo que éste presentaba. Me abstenía de abordar a los clásicos franceses del siglo XVII, sabedor de la controversia que suscitan. No me atrevería a afirmar que desconocían el cristianismo. Solamente insinuě que su punto de vista sobre la «honestidad», sobre la «virtud tratable», o sea la «que no es diabólica», corría el riesgo de no descubrir más que un aspecto del cristianismo. Cuidadosa y explícitamente excluí a Corneille, Pascal, Bossuet, Racine y Molière de mi disquisición. Al parecer, algunos no lo han comprendido. Y han supuesto que acusaba a los clásicos del siglo XVII, tildándolos de «paganos». Sin duda, no me expresé bien.

En mi corazón cunde un *secreto gozo.*

Antes de toda intervención de la conciencia moral, Racine *sorprende* el movimiento espontáneo del corazón de Orestes, que se alegra de la infelicidad de Hermiona porque espera que ésta se vuelve hacia él. Le consta que sólo conseguirá «casarse con su rencor», pero, pese a todo, aspira a esos esponsales en la crueldad y el odio.

Cuando Erifila confiesa a Doris que se propone revelar a Calchas los ardides de que se vale Agameón para salvar a Ifigenia, la doncella exclama, ante ese pecado de odio lúcido:

¡Oh señora! ¡Qué designio!

Hay, en efecto, muchas generaciones de clásicos: la de Corneille, Descartes, Madame de Sévigné, representante de la juventud heroica que acepta las reglas con el afán de desplegar mejor su temperamento. Hay la segunda generación, cuyo padre lejano es Montaigne, la generación que, llena de lucidez sobre las limitaciones del hombre, estima que el primer deber es ser «honesto» en el sentido del siglo XVII. De ella hablé en el citado libro. Hay, por último, una categoría aparte (la que yo llamo la tercera generación clásica, previa advertencia de que no hay que dar a esas palabras una significación cronológica), la de Pascal, Racine, Molière. Esta generación, la más grande si se quiere (pero no olvidemos a Corneille), llevó tan lejos la lucidez, que halló, en el fondo de todo, la necesidad de lo absoluto en el hombre, su miseria cuando olvida a Dios, su soledad. Testimonia, pues, la necesidad de redención y tiene un lugar en este libro.

Debo a Pascal algunas de las más bellas horas de mi vida. Me gusta Racine, hasta el punto de que a veces debo violentarme para no compararlo en seguida a Corneille cuando hablo de él. En cuanto a Molière, me ha parecido siempre uno de los genios más extraordinarios de su siglo: la profunda amargura de sus pinturas, su audaz crítica de los vicios de la época, su angustia ante la sensatez del hombre honesto, que se le antojaba a veces «comedia», «baratijas» de «viles aduladores», las inquietudes religiosas manifestadas en «Don Juan» y «El Tartufo», todo ello hace de él un testigo único de la condición humana.

No ignoramos las inextricables discusiones en torno al «caso» de Jean Racine. Su jansenismo produce una desviación de perspectiva no siempre fácilmente separable de la mera descripción psicológica. Así, pues, prescindiremos del problema de la predestinación al mal, que, según algunos críticos, influye profundamente en la óptica raciniana. Tomaremos un aspecto más general al margen de discusiones, pero que, en nuestra opinión, permitirá ver claramente el «clima» cristiano, acaso inconsciente, que anima toda la obra. Críticos procedentes de horizontes tan diversos como Rousseaux, Gide y Mauriac, están, cosa rara, en este punto.—Los textos citados son tan conocidos que consideramos inútil referirlos al cuadro general de la obra de Racine.

Pero Erifila, presa de una irrefrenable voluptuosidad de hacer mal, profiere estas palabras, que traicionan abiertamente el fondo de su alma:

¡Oh Doris! *¡Qué dicha!*

El amor es, en Racine, una especie de enfermedad, una cólera celosa, mezclada de odio: inútil mentar a Roxana, Erifila, Hermiona. Incluso Ifigenia no cobra un poco de relieve dramático hasta el momento en que, creyéndose traicionada por Aquiles en provecho de una rival, se abandona a los celos y habla, por un instante, con el mismo lenguaje de las «mujeres malvadas» del teatro raciniano. Berenice, cosa rara, no ignora esos reflejos espontáneos; una lectura atenta de la obra lo pone claramente de manifiesto[5].

Racine descubre abismos de malicia en el hombre, aspecto ignorado por los trágicos griegos. Según han observado los maestros de la vida espiritual, el egoísmo, el orgullo y, sobre todo, el odio se mezclan y ocultan en todos nuestros actos. Cuanto más se acercan los santos a la perfección, tanto más pecadores se consideran: imposible tacharles de exagerados o ilusos. La línea de fuerza del teatro raciniano es, pues, el antípoda de la del drama griego. Es fundamentalmente cristiana. Racine osó arrancar la máscara pomposa de Corneille; levantó el barniz de gloria que recubría a los «hombres de la corte del Rey Sol», dejando al descubierto reacciones inconfesables. Sin ser jansenistas (de hecho, no podemos serlo, afortunadamente), forzoso es reconocer que alienta, en cada uno de nosotros, cuando menos el inicio y el primer ensayo de esos actos, de esos

[5] Que hay en el amor, si éste se abandona a su propensión carnal, una crueldad latente, un egoísmo no siempre ignorado, todos los autores clásicos lo han mostrado; y las páginas demasiado célebres de Sartre o de Simone de Beauvoir no hacen más que reproducir, en estilo moderno (la receta es sencilla: espolvorearlo todo de sensualidad), las verdades elementales de la «sabiduría de las naciones». No queremos decir con ello que ahí esté contenido «todo el hombre». Incluso en Racine, aparecen Andrómaca y Monima (nada decimos de Aricia, que resulta un poco «alma de cántaro», ni de Ifigenia, demasiado pálida y académica y, por ende,desprovista de interés), dos admirables figuras de enamoradas desinteresadas. La verdad es que si, en el seno del amor espontáneo, hay «riesgo» de crueldad, tentativa «en cada conciencia de perseguir la muerte del otro», riesgo difícil de soslayar, hay también una secreta «llamada» al sacrificio, al don de sí, al desinterés. En este aspecto, Racine es incompleto, «al igual que todos los clásicos franceses».

pensamientos de odio: de otro modo, ¿cómo comprenderíamos a Racine?

Tener reflejos perversos no significaría nada (claro está que no nos gusta que nos los hagan ver con excesiva crudeza), pues, en el estricto sentido de la palabra, no hay culpa si tales movimientos espontáneos no son aceptados por la voluntad. Pero Racine nos muestra que los hombres son impotentes para vencer esas pasiones. El amor se apodera bruscamente de los sentidos de sus víctimas. Basta recordar los monólogos en que los «condenados al amor» confiesan el origen de su pasión. Erifila, cautiva de Aquiles, vil presa destinada a quehaceres de esclava, detesta a su raptor hasta el momento en que, estrechada en los brazos ensangrentados que la arrancan de las llamas, se apodera de los sentidos de la desgraciada una misteriosa turbación; un temblor involuntario la agita traidoramente y, poco a poco, invadirá su espíritu hasta hacerla caer enamorada de su vencedor. A un tiempo aterrorizada y fascinada por Aquiles, Erifila le mira, por primera vez. Entonces, dice estos versos admirables:

> Le vi, su aspecto nada tenía de feroz.
> Sentí el reproche expirar en mis labios.
> Sentí *contra mí* rebelárseme el corazón.
> Olvidé mi cólera y sólo acerté a llorar...

En el preciso momento en que está presta a odiar a Aquiles, se insinúa el amor, precediendo a su voluntad. Erifila comprende que ama contra la razón, contra el honor. Mas algo *en ella* se burla de todo esto y la arrastra a la perdición.

La lucha contra esa turbación semeja vana. Erifila, Fedra, se oponen desesperadamente a la marea de la pasión y, al propio tiempo, son atraídas por ella, con una especie de vértigo. Preciso es citar unos versos que todo el mundo sabe de memoria. Nada alcanza la desgarradora angustia, absolutamente al desnudo, de esas palabras de Fedra reveladoras de su impotencia frente al mal:

> Reconocí a Venus y sus terribles fuegos,
> tormentos inevitables de una sangre por ella perseguida.
> *Con votos asiduos creí desviarlos;*
> Le construí un templo y cuidé de adornarlo.
> De víctimas a todas horas rodeada,
> *buscaba en su flanco mi razón extraviada.*

¡Impotentes remedios *de un amor incurable*!
En vano sobre los altares quemaba incienso mi mano:
Mientras mi boca imploraba el nombre de la Diosa,
yo adoraba a Hipólito; y viéndole constantemente,
incluso al pie de los altares por mí incensados,
ofrecíaselo todo a aquel dios que nombrar no osaba...

Todos sus esfuerzos por librarse de la obsesión que la invade vuélvense contra ella: su corazón la traiciona.

No obstante, su alma jadeante, enferma, aspira a la pureza: una vez desterrado Hipólito, se cree salvada:

Respiré, Oenone; y tras su ausencia,
mis días, menos agitados, *transcurrían en la inocencia.*

Ante el contraste entre su monstruoso amor y el de Hipólito y Aricia, envuelto en un clima de serena claridad del cual ella siéntese para siempre excluida pese a desearlo con toda su alma, exclama:

¡Ay! Ellos veíanse con plena licencia.
El cielo de sus suspiros aprobaba *la inocencia.*
Sin remordimiento seguían su inclinación amorosa;
Todos los días amanecían claros y serenos para ellos.

¡Qué límpido acorde, estremecido de lágrimas de Fedra, eternamente excluida del paraíso de la inocencia! ¡Qué contraste entre esa llamada a la pureza y el desencadenamiento de los celos! ¡Qué dolor en ese examen de conciencia de Fedra!:

Y yo, triste desecho de la naturaleza entera,
ocultábame de la claridad, huía de la luz...

Finalmente, ¿quién no conoce los versos sublimes que ponen fin a la obra, acaso los más bellos de toda la lengua francesa? Sus palabras extínguense lentamente, acaban en un murmullo, al tiempo que Fedra se desvanece gradualmente, confundiéndose con la nube de la muerte, para dar paso a la pureza:

Ya tan sólo veo a través de una nube
el cielo y el peso que mi presencia ultraja;
y la muerte, hurtando la claridad a mis ojos,
devuelve al día, por ellos mancillado, *toda su pureza.*

El último suspiro de Fedra es para esa pureza que jamás ha podido conquistar[6].

Nos hallamos, por tanto, en los antípodas del humanismo griego en que la ciencia identificábase con la virtud. Las almas que, en Platón, se dejan extraviar por los sentidos, son *las que no saben.* El único remedio es la dialéctica socrática, que, descubriendo la luz interior, libera a la «mariposa inmortal» de la crisálida, de la prisión del cuerpo. En cambio, los héroes de Racine *saben perfectamente* que están equivocados y van a perderse. Si no logran salvarse es porque una íntima herida, que Racine no menciona pese a hacernos sentir su secreta presencia, mina subterráneamente los frenéticos esfuerzos de las almas cautivas.

La tribulación del amor *alcanza también al espíritu.* En la Fedra de Eurípides, la «enfermedad» enviada por Afrodita tan sólo alcanza a la sensibilidad fisiológica. La voluntad, el espíritu de Fedra, permanecen *más grandes que su destino.* El «santuario» del ser no es arrastrado en la caída. El cambio de perspectiva es total en Racine. Aquí, el alma aparece cual caída en la carne, inextricablemente trabada con ella: los maleficios carnales revístense de una peligrosa chispa portadora de todas las violencias del pecado del espíritu, y los ardores internos del amor poseen una especie de «aura» carnal que los enturbia. A no ser por el estilo, increíblemente discreto pese a la violencia de su contenido, no creo que Racine hubiera podido convertirse jamás en un autor «escolar».

Tal es el motivo por el cual la Fedra de Racine resulta tan terriblemente turbadora: notamos en ella una rara pasión demoníaca del espíritu, un odio, un instinto de crueldad, sólo provocados por los pecados cometidos fríamente. A decir verdad, *nos da miedo.* Es imposible clasificarla en la categoría de Andrómaca y Antígona, como hizo Eurípides. En el pasaje donde confiesa el nacimiento de su amor, obsérvase esa mezcla de carne y espíritu que indujo a decir a Mauriac que no hay ningún amor humano tan bajo como para no albergar en sí un elemento espiritual, ni ninguna pasión tan espiritual como para no contener en sí un polo carnal. Aunque

[6] Que nadie pretenda que aquí hay jansenismo. El propio Molière, poco sospechoso a este respecto, pone en labios de Alceste esas palabras desilusionadas sobre la locura de su amor por Celimeno: «Lo sé, mi razón me lo repite cada día»; luego, tras un rato de triste reflexión, dejándose caer en un asiento, con lasitud, Alceste murmura este verso maravilloso; «Mas no es la razón lo que regula al amor.»

algunas palabras se inspiran en Safo, el conjunto revela la herida profunda de nuestra carne y *de nuestra alma:*

> Mi reposo, mi ventura parecían afirmados.
> Mostróme Atenas, a mi soberbio enemigo.
> Le vi, me ruboricé, palidecí a su vista,

he aquí la emoción carnal, involuntaria.

> De mi alma desatinada apoderóse una turbación,

he aquí la turbación espiritual.

> Mis ojos no veían ya, hablar no podía,

de nuevo la turbación física. Luego, este verso de una incomparable verdad psicológica, pues denota la mezcla de ardiente ardor y de fría lucidez, característica de esta pasión carnal-espiritual:

> A un tiempo sentí *tiritar y arder* todo mi cuerpo;

y después:

> He languidecido, me he consumido, en los fuegos, en las [lágrimas.

Toda la tragedia hállase sumida en esta atmósfera de tormenta azufrada, en esta seca electricidad.

El hecho de que el amor sea «ardor espiritual» condiciona que esté colmado de rencorosa lucidez por la rival o por el ser amado cuando éste es esquivo. Todo el teatro raciniano está contenido en la exclamación de Fedra:

> Hay que perder a Aricia.

Abandonándose a este celoso odio, los pecadores racinianos se solidarizan, *se identifican con su herida.* Saben que van a perderse, lo ven claramente:

> Sirve a mi furor, Oenone, y no a mi razón...
> Mi inocencia comienza al fin a abrumarme...
> Os entregáis al crimen como criminales,

mas no pueden retroceder. Una especie de delirio se apodera de ellos. Pecan contra el espíritu: están animados de perversa lucidez, de voluntad de pecar contra la luz, en sí y en los demás. Ven el mal y lo hacen: las dos lucideces son estrictamente simultáneas:

> ¡Pues bien! Conoce a Fedra y todo su furor.
> Amo. No creas que en el momento en que te amo
> inocente me considero a mis ojos,
> ni que del loco amor que turba mi razón
> mi lasa complaciencia haya alimentado el veneno.

Fedra sabe que es un monstruo:

> Me aborrezco aún más que tú a mí,

pero, en una especie de paroxismo, se enorgullece y se condena a la vez de su amor, y clama, a la faz del mundo:

> La viuda de Teseo se atreve a amar a Hipólito.

Entonces, pide la muerte que merece; mas la muerte, de mano de Hipólito, es un abrazo infernal. En los postreros versos del parlamento, Fedra se ofrece, cínica, impúdica, suplicante y doliente, al amor y a la muerte:

> Créeme, no debe escapársete ese horrible monstruo.

El parlamento del cuarto acto[7] mezcla también constantemente el paroxismo del odio y de la lucidez culpable:

> Respiro a un tiempo el incesto y la impostura,
> Mis manos homicidas, prestas a vengarme,
> en la sangre inocente ansían sumergirse,

y este grito desgarrador:

---

[7] El episodio de los celos de Fedra por Aricia, que nos brinda ese terrible grito en que la pasión de la desventurada se inflama de nuevo en un instante, «¡Oenone! ¿Quién iba a pensar que tenía una rival?», es de invención raciniana. Invención genial que prueba el carácter espiritual, lúcido y peverso del amor de Fedra. Esos celos llevan la tragedia al paroxismo e inducen a Fedra al crimen sin remisión.

Miserable, ¿y veo? ¿Y soporto la vista
de ese sagrado sol del cual desciendo...?
Perdona...

Los celos desempeñan un gran papel en la obra de Racine, pues, cuando un ser descubre que no es amado, *pierde toda razón de vivir:* no porque, sin matrimonio, no haya ciudad, esto es, ninguno de los bienes sin los cuales la vida era imposible para los griegos (recordemos a Medea, por ejemplo), sino porque los amantes buscan en el amor un absoluto[8]. Los héroes de Racine no parecen saber que sólo Dios puede aquietarles. Entran entonces en el «desierto del amor», árida y ardiente soledad en que se buscan desesperadamente. Están en un laberinto oscuro: el admirable decorado de Jean Hugo para *Fedra* representaba la prisión de la infortunada en una mansión cuyas puertas daban todas a la muerte. Hermiona, Roxana, Erifila, Fedra están espantosamente *solas;* envueltas en su nube, *sin ver* ni oír a los demás, pasan el tiempo torturándose a sí mismas, con unas frases de dulzura emponzoñada, cuyo secreto sólo conoce Racine. En su confusión, las heroínas se abandonan a las convulsiones del odio. Desean hacer perecer al que las rechaza, a fin de unirse con él en un monstruoso acoplamiento de la muerte, el odio y el amor.

* * *

Tal es el mundo raciniano: malicia del alma ante toda intervención de la voluntad libre, impotencia ante las inquietudes de la sensibilidad carnal, contagio del espíritu por la pasión, violencia espiritual en que el alma entera se vuelve contra sí para hacerse daño y hacer daño a los demás, desesperada búsqueda de un absoluto imposible, lucidez perversa que «desemboca» en celos, en deseo de dañar, conciencia de culpabilidad, remordimiento, desierto total y, por último, caída vertiginosamente lúcida en una muerte sin esperanza.

Es difícil negar una influencia latente del cristianismo: la fla-

[8] Este ahonde proviene del cristianismo. Cristo abrió en nosotros tal abismo de infinito, que, el que se aparta de Dios, busca el mismo absoluto en el hombre, incapaz de darlo. En «El zapato de satén», Claudel dio la solución cristiana de este desgarramiento: «La mujer es la promesa que no puede ser cumplida», pone en boca de Lea en «La Ciudad». Los héroes de Racine quieren ese absoluto sobre la tierra. De ahí la imposibilidad de colmarles jamás.

queza radical del hombre, malicioso antes de darse cuenta, es el pecado original; la lucidez perversa, es el pecado contra el espíritu; el odio, máscara invertida del amor, es el pecado contra la caridad; y finalmente, la atroz soledad del hombre en el desierto de la búsqueda de sí, es el rostro deformado de la llamada a la vida en Dios, por amor. Todo esto, desconocido de los griegos, es de origen cristiano. Es también profundamente humano. *Es nosotros mismos.*

V. EL VERTIGO DE LA LIBERTAD EN DOSTOIEWSKI

Dostoiewski[9] va a llevarlos al fondo del abismo del mal. Pero, al pie de esa «espiral», va a mostrar la misericordia divina, otro abismo llamado por el primero.

El pecado de flaqueza

El viejo Fedor Pavlovitch Karamazov, el padre de los hermanos, encarna el «pecado de flaqueza». Pese a su abyecta sensualidad, su maldad, su embriaguez inveterada, su crasa avaricia, mueve a compasión, al igual que Falstaff. Es un débil frente a pasiones demasiado fuertes. Por lo demás, conserva el sentimiento de Dios, como testimonia al decir a Smerdiakov que, por impío y perverso que sea, «si cree firmemente que en algún lugar del desierto hay un anacoreta que consagra su vida a la contemplación cristiana, es un auténtico ruso». Fedor no se solidariza por entero con su ruindad: sin tener la fuerza ni la voluntad de enderezarse, se inclina profundamente ante la santidad de los demás, dando de ella un testimonio que no sabemos si calificar de doloroso o cómico. De la misma manera, Lebedev, en *El idiota,* va diciendo por doquier: «Soy vil, soy vil.» Otro personaje encarna, asimismo, el pecado de flaqueza, de impotencia ante la violencia de los deseos, a saber, el hijo mayor de Fedor, Dimitri Karamazov: es el tipo clásico de hidalgo ruso, arrebatado, dadivoso, imprudente, terriblemente apasionado, pero, en el fondo, recto y generoso. Las faltas de Dimitri no son motivadas por una voluntad fría y lúcida de hacer el mal, sino por la indignación casi delirante que se apodera de él ante las

[9] Nuestras citas proceden de las traducciones de la N. R. F. edición corriente.

injusticias de su padre. Si roba, lo hace con conmovedores ardides incomprensibles para los demás, en un intento por mantener vivo el sentimiento de que no es cabalmente un hombre ruin, de que aún subsiste en él algo de honor. No quiere apagar del todo la luz en él, dando así testimonio de Dios. Asimismo, cuando, creyendo haber matado al viejo Grigori, se cree completamente deshonrado, es presa de la desesperación, se tiene por un desecho de la tierra, se sorprende de poder vivir aún. Quiere eclipsarse ante una virtud que sabe es incapaz de poseer. Mitia se salvará, como veremos al final.

El pecado contra la luz

Los pecadores contra el espíritu forman legión en Dostoiewski. Su crimen nace del vértigo de la libertad que puede elegir entre el bien y el mal y volverse contra Dios, es decir, contra la imagen de Dios según la cual fueron creados. Dostoiewski es el profeta de la voluntad libre: ha sondeado «los abismos de ese riesgo formidable a que está expuesta la creación entera».

El humilde funcionario petersburgués, protagonista de las *Memorias escritas en un subterráneo*, consciente del poder ilimitado de su libertad interior, siéntese fuertemente tentado a asegurársela mediante acciones absurdas cuya única justificación es haber sido queridas por su autor. Es también la tentación a poner a prueba esa libertad lo que impulsa a Raskolnikov a cometer el asesinato de la vieja usurera: desea ver qué sucederá apartándose de los caminos trillados; quiere saber si es «un piojo de la tierra», uno de esos que los otros pueden aplastar, o uno de los poderosos con derecho al crimen. Detrás de las teorías románticas, a lo Nietzsche, que pululan en la mente de Rodion, hay, sobre todo, el vértigo de la libertad, la tentación de realizar un acto inédito, para probar.

Raskolnikov no es más que un aprendiz comparado con Iván Karamazov, el hermano de Mitia: Iván es un intelectual con visos de occidentalismo, esto es, a los ojos de Dostoiewski, de ateísmo. Iván no cree en Dios ni en la inmortalidad del alma o, al menos, no quisiera creer en ninguna de ambas cosas. Duda, vive torturado por la inquietud religiosa. Pero, poco a poco, su alma se inclina hacia la incredulidad total. Si nuestra alma no es inmortal, proclama ante Smerdiakov, el hijo natural de Fedor, *todo está permitido*. Sabe que, escuchadas por Smerdiakov, estas palabras van a impulsarle a cometer crímenes, por ejemplo a matar a su padre, a quien él

también detesta. Sabe que, en ese lacayo obsequioso y demasiado bien peinado, tiene una espantosa imagen de la peor parte de sí mismo. No obstante, le deja hacer. Y hay algo más grave aún en su caso: sabe perfectamente que la religión de Cristo es elevada, pero la considera demasiado difícil para el pueblo y quiere reducirla sistemáticamente al nivel de una empresa de felicidad colectiva: es la famosa *Leyenda del gran Inquisidor,* uno de los textos en que se lee al descubierto el crimen contra el espíritu: el gran inquisidor sabe que la religión de Cristo es *verdadera,* pero engaña al pueblo a sabiendas, cerrándole el camino de la santidad. Aun cuando hay inquietud religiosa en Iván, su orgulloso espíritu le impide aceptar ciertas realidades de la religión, por ejemplo el sufrimiento, la humillación, la cruz...

Pasemos ahora a examinar el personaje más diabólico de Dostoiewski, y acaso de toda la literatura occidental; Nicolás Vsievolodovitch Stavroguine. Con él, palpamos el fondo de la maldad gratuita; nos enfrentamos con el príncipe del mal, con el propio Lucifer. Stavroguine ha querido destruir en él la imagen de Dios. Ha hecho la gran repulsa. ¿Cuándo? Es difícil decirlo, pues en Dostoiewski no hay jamás comienzos absolutos; mas lo cierto es que ha efectuado esa repulsa, y se nos muestran las consecuencias de la misma.

Nicolás Stavroguine está dotado de todas las cualidades naturales: es atractivo, inteligente; es *príncipe.* Todos los seres a su alrededor experimentan su prestigio, su fascinación; alguien le llama «serpiente sutil». Sin embargo, ese hombre es un condenado: sabe perfectamente que negándose a someter a Dios su libertad, redúcese a una facultad absurdamente contingente; sabe que, haciéndolo, se rebaja; pero alienta en él un gusto por la tiniebla, una voluntad de degradarse: y, al probar su fuerza, como él dice, ha comprobado que ésta «no tiene límites». Pero no sabe en qué emplear esta fuerza, pues ha rechazado a Dios. Entonces, terrible es decirlo, vuélvela contra sí mismo:

> Sucede con el momento del crimen, lo que con el instante en que siente uno la vida en peligro. Si yo hubiese robado algo, habría experimentado durante la perpetración de ese robo, hasta la embriaguez, la conciencia de la profundidad de mi ignominia. Mas lo que me gustaba no era la ignominia, sobre este punto mi razón está absolutamente sana, sino el enajenamiento procedente de una conciencia torturada por su bajeza...; ese placer excede a todo cuanto cabe imaginar (*Los endemoniados,* T. III, p. 387).

Stavroguine ha violado a una jovencita, Matriocha, hija de su patrona, no por sensualidad, sino «por hastío». Sabe que, presa de la desesperación, creyendo «haber matado a Dios», la muchacha está a punto de ahorcarse en un pequeño aposento. Le hubiese resultado fácil librarla, *porque sabe sus propósitos:* ha previsto que Matriocha, considerándose condenada, se suicidaría, perdiéndose así definitivamente. Así lo desea. Quiere saborear largamente los instantes en que el suicidio se consuma; con una lucidez diabólica, ve *no sólo la caída de la desventurada, sino su propia muerte espiritual.* Una página dará la sensación casi física del pecado contra el espíritu:

> Transcurrido un minuto, consulté mi reloj y me fijé en la hora *lo más exactamente* posible. ¿Por qué necesitaba tanta precisión? Lo ignoro, mas tuve fuerzas para hacerlo y, en general, en aquel momento, *deseaba observarlo todo minuciosamente.* Por eso, recuerdo todo cuanto advertí y *puedo reverlo como si ocurriera en este instante.*
>
> Atardecía. Encima de mí zumbaba una mosca, empeñada en posarse sobre mi rostro. Logré atraparla y, tras retenerla un instante entre los dedos, dejéla escapar por la ventana. Una carreta entró abajo, en el patio, con estrépito. En un rincón de éste, un oficial sastre, sentado junto a su ventana, cantaba una canción con voz sonora, hacía un buen rato ya. Se me ocurrió pensar que, puesto que nadie habíame visto franquear la puerta y subir la escalera, era preferible que nadie me viera al bajar. Con precaución, aparté la silla de la ventana para no ser visto por los inquilinos. Tomé un libro, pero a poco lo rechacé y me puse a contemplar una *minúscula araña roja* sobre una hoja de geranio. *Me abismé en su contemplación; lo recuerdo todo hasta el final* (T. III, p. 397 y ss.).

La araña roja es una imagen que obsesionó a Dostoiewski. Simboliza el infierno. Svidrigailov, otro condenado «por hastío», explica a Raskolnikov cómo ve él la eternidad, es decir, para él, el infierno en que le consta estar ya:

> —¿Y si allá abajo (en el más allá) no hubiese más que arañas u otra cosa por el estilo? —exclamó de pronto Svidrigailov.
>
> «Está loco», pensó Raskolnikov.
>
> —Nos imaginamos siempre la eternidad como una idea incomprensible, como algo inmenso, grandioso. Mas, ¿por qué debe ser necesariamente inmensa? Figúrese usted por un momento que, en lugar de eso, sólo hubiera allá abajo *una pequeña estancia,* una especie de cuarto de baño rústico,

> ennegrecido de humo, *con arañas en todos los rincones,* y a eso se redujera toda la eternidad. ¿Sabe usted? Tal es como se me aparece en ocasiones[10].

Svidrigailov sabe perfectamente que eso es el infierno. *Y lo desea,* sardónicamente:

> —¿Es posible que no os imaginéis algo más justo y consolador que eso? —exclamó Raskolnikov con un sentimiento de malestar.
> —¿Más justo? ¿Quién sabe? *Tal vez sea eso lo justo.* Y sepa usted que, si de mí dependiese, hubiéralo hecho así, *adrede* —respondió Svidrigailov *con una sonrisa indefinible (Crimen y castigo,* T. II, p. 296).

El instante en que Stavroguine se pierde en la contemplación de la araña roja es, pues, aquel en que el «radiante príncipe» *se identifica* con el mundo de muerte y condenación que ha escogido lúcidamente. Por lo demás, la araña reaparece más adelante, cuando Stavroguine se pone de puntillas para contemplar a la suicida en su aposento:

> Me elevé sobre la punta de los pies y miré a través de una rendija. En el preciso instante en que me ponía de puntillas, recordé que mientras estaba sentado junto a la ventana, observando ensimismado a la araña roja, *pensaba precisamente en la forma en que me elevaría sobre la punta de los pies para aplicar el ojo a aquella rendija.* Si consigno este detalle es porque tengo empeño en demostrar hasta qué punto me hallaba en posesión de todas mis facultades, y porque quiero probar que soy perfectamente responsable. Por espacio de un rato, atisbé por la rendija, pues dentro estaba muy oscuro, aunque no del todo, de suerte que finalmente *vi lo que necesitaba ver (Los endemoniados,* T. III, p. 399).

Stavroguine está condenado. La obsesión de la araña le recordará constantemente la escena que acaba de describir. En el curso de un sueño, ve la edad de oro (en la imagen del cuadro *Acis y Galatea,* de Claude Lorrain). Pero el sueño se enturbia y desvanece: una araña roja cubre todo el cuadro, símbolo perfecto del paraíso del cual el protagonista está excluido para siempre:

---

[10] Obsérvese la relación del tema de la araña con el del infierno. Reparemos, de paso, que el infierno de Sartre (la habitación de hotel de «Puerta cerrada») tiene un ilustre predecesor.

> Era como si hubiera vivido todas las sensaciones de mi sueño; no sé exactamente qué soñé, pero, al despertar, creí volver a ver las peñas, el mar y los oblicuos rayos del sol poniente y, *por primera vez en mi vida,* abrí los ojos húmedos de lágrimas. La sensación de una felicidad ignorada aún por mí traspasó mi corazón hasta el malestar. La tarde tocaba a su fin; por la ventana de mi pequeña estancia, a través de las plantas que allí florecían, inundóme con su luz un gran haz de rayos centelleantes proyectados por el poniente sol. Me apresuré a cerrar de nuevo los ojos, cual ávido de reanudar el sueño desvanecido. Mas, de pronto, *en el centro de la deslumbradora luz,* columbré un diminuto punto. Poco a poco, éste fue tomando forma y, de improviso, vi distintamente una pequeña araña roja. Me recordó al punto la que había visto sobre la hoja de geranio en aquella otra puesta de sol. Algo pareció hundirse en mí. Me incorporé y sentéme en la cama. Tal era como había sucedido en otro tiempo (Ibid., p. 404).

Stavroguine ha matado a su alma. Le consta. La fidelidad paradisíaca es para él fuente de desazón. Es enteramente responsable. Ha cometido el crimen con completa lucidez.

El pecador utiliza, asimismo, su «libertad» *contra los demás*. Este tema, central en Dostoiewski, constituía la clave del drama de los «humillados y ofendidos».

El autor tenía la obsesión de la crueldad física infligida por el hombre a su prójimo. Esta violencia homicida contra lo más frágil e indefenso fue descrita muchas veces por el escritor.

Cuando Raskolnikov avanza hacia Isabel, con el hacha en alto, y la mujer retrocede poco a poco hacia la pared, fascinada y desarmada, la ve sonreír «como un niño». Tras la confesión de Raskolnikov, antes de decir al desgraciado estudiante: «¿Que habéis hecho *contra* vos?», Sonia siéntese cual fulminada también por el crimen: entonces, esboza una mueca infantil que recuerda a Raskolnikov la lastimera sonrisa de su víctima en el momento de matarla. El *Staretz* Zossima cuenta cómo, siendo oficial, había golpeado un día a su ordenanza y descubierto de pronto lo que su acción tenía de criminal, de contrario a la caridad cristiana contra la cual son siempre cometidos los pecados verdaderamente imperdonables:

> Revivo la escena como si ésta volviese a acontecer: el pobre muchacho, de pie ante mí mientras le abofeteaba con toda mi alma, permanecía con las manos en los costados del pantalón, la cabeza erguida y los ojos desencajados, estremeciéndose a cada golpe, sin atreverse siquiera a levantar los brazos para protegerse.

> *¡A qué estado puede quedar reducido un hombre golpeado por un semejante!* ¡Qué crimen! Fue como si una aguja me traspasara el alma. Estaba desatinado, y el sol brillaba, las hojas alegraban la vista, los pájaros loaban al Señor... Señor, ¿es posible?, pensaba yo llorando; soy el más culpable de los hombres, el peor que existe (*Los hermanos Karamazov,* T. I, p. 310).

Pero, ante todo, el pecador intenta matar el alma de los demás. Recordemos a este respecto la dolorosa sonrisa de la muchachita a quien «mata» Stavroguine y la aversión del «príncipe radiante» a la flaqueza, *la piedad que siente en sí mismo* en aquel momento. Mata en él la tentación del bien; le exaspera el reflejo de la inocencia impotente ante el mal, pero una inocencia que, en su pureza sin defensa, refleja lo divino:

> Sentéme suavemente junto a ella, en el suelo. Ella se estremeció y, de pronto, *tuvo miedo* y se puso en pie. Tomé su mano y se la besé dulcemente. Obliguéla a sentarse de nuevo en el banco y la miré a los ojos. El hecho de que le hubiera besado la mano *la hizo reír como una niña,* mas sólo por un instante, pues levantóse por segunda vez impetuosamente, presa de tal *espanto* que un espasmo contrajo su rostro. Me miraba con los ojos inmóviles de terror, y sus labios comenzaron a contraerse *para llorar.* Sin embargo, no gritó (*Los endemoniados,* T. III, p. 391).

Poco a poco, Matriocha es fascinada por el ángel negro representado por Stavroguine. El párrafo siguiente pone de manifesto la caída de la inocencia indefensa en las redes del mal:

> Entonces, de improviso, ella volvióse y *sonrió* con una sonrisa crispada, como experimentando vergüenza. Su rostro estaba como la grana. Yo le cuchicheé algo, como un beodo. Por último, pasó algo tan raro que jamás podré olvidarlo y llenóme de estupor; la chiquilla rodeóme el cuello con sus brazos y, de pronto, se puso a besarme locamente. Su semblante expresaba un éxtasis absoluto (Ibid., pp. 391-92).

El maleficio diabólico está consumado. En este momento, Stavroguine está a punto de perdonar a la desventurada, movido a compasión:

> Estuve a punto de levantarme e irme *ante lo desagradable que se me antojaba* proceder de aquel modo con aquella criatura, *debido a la súbita piedad que me inspiraba.* Cuando todo hubo

> terminado, ella quedóse confusa. No intenté disuadirla y me abstenía ya de acariciarla. Ella mirábame, *sonriendo tímidamente. De pronto, su fisonomía me pareció estúpida.* Su turbación aumentaba por momentos. Finalmente, cubriéndose el rostro con las manos, volvióse de cara a la pared y permaneció inmóvil en el rincón... Sin decir palabra, salí de la casa (Ibid., p. 392).

Esa actitud de arrepentimiento y de bochorno en que deja a Matriocha va a *exacerbar en él el odio contra los últimos destellos del bien,* a llevar al paroxismo la cólera que siente contra la niña a quien ha perdido; él mismo mata en él la piedad. Todas las fases del asesinato de un alma aparecen perfectamente detalladas:

> Por la tarde, en mi casa, en mi habitación, *concebí tal odio por ella* que resolví matarla. *Aborrecíala sobre todo por su sonrisa.* Un desprecio mezclado de inmensa aversión originóse en mí debido al hecho de que se precipitase al punto al rincón y se cubriese el rostro con las manos. Una rabia inconcebible apoderábase de mí (Ibid., pp. 393-94).

Luego, cuando vuelve a casa de Matriocha, la tarde en que ésta va a suicidarse, una escena muda se desarrolla entre ambos. Leed estas líneas y tratad de comprender los abismos del mal:

> Sus ojos, que aparecían muy grandes, mirábanme, inmóviles, con una curiosidad que al principio se me antojó estúpida. Yo estaba sentado y mirábala sin moverme. *De improviso, sentí de nuevo odio...* Bruscamente, ella levantó contra mí su pequeño puño y amenazóme desde el lugar donde se hallaba. *De momento, aquella actitud me pareció ridícula* (es el desprecio por la inocencia impotente ante el mal), pero a poco, *no pude soportarla.* (La actitud de Matriocha, cual un reproche vivo de su crimen, le obliga a tener conciencia de su condenación). Había en su rostro *tal desesperación,* que era imposible contemplar su expresión *en un rostro infantil* (Ibid., p. 396).

Entonces, sin saber por qué, la abandona. Una idea cruza por su mente, la del suicidio de la chiquilla. Y permanece en una estancia contigua, «como el que espera algo».

Por consiguiente, no se trata sólo del asesinato «corporal» de otro, sino de *la voluntad de destruir todo vislumbre de bien en este mundo* (como hemos visto ya a propósito de Yago).

Stavroguine va a seguir expandiendo «la muerte del alma» a su alrededor: cabe decir que los miembros de la célula comunista que

prepara el asolamiento de la pequeña ciudad son como destellos dispersos de la personalidad de Stavroguine, que «se ha perdido a sí mismo».

El es el alma réproba del grupo comunista. Verkhovenski, carente de la menor personalidad, es un títere entre sus manos; le maldice cuando descubre que Stavroguine no cree en el comunismo. Entonces,se hunde en la nada.

Stavroguine juega, asimismo, con el alma de Chatov y la de Kirilov. *En un mismo día* atrae a uno de ellos a la fe ortodoxa e induce al otro al suicidio. Convence a Kirilov de que, si Dios no existe, es el hombre el que es Dios y que lo único que puede hacer para demostrárselo a sí mismo es suicidarse: propone así un acto libre y absurdo a la vez, absurdo porque proviene de una libertad impía, sin objeto, desviada de su único fin: Dios. Frente a la experiencia Kirilov, hay la sugerida a Chatov, en sentido inverso: él, el demonio sin creencias, infunde la fe cristiana en Chatov. El infortunado será muerto por sus cómplices. *Todo esto, Stavroguine lo hace para pasar el rato*[11].

El pecado de flaqueza procedía de la impotencia a renunciar a los bienes visibles. Al precio de perder a Dios, aportaba una realidad aparentemente positiva, deleitosa, que explicaba la caída (tal era el caso de Marmeladov). El pecado total es más diabólico: consiste *en elegir la nada* a sabiendas, pero deseándola, *porque es lo único que pertenece al hombre.* Claudel llama a eso «descansar en la diferencia esencial» (escena entre Don Camilo y Doña Prouhèze en el tercer acto de *El zapato de satén).* Dostoiewski comprendió que *Stavroguine se aburría,* porque *pecar es tedioso.* Por su gran repulsa, entra en una terrible *vacuidad:* he aquí por qué, en *Los Demonios,* muéstrase misterioso, silencioso; por qué hace comunismo, a falta de otra ocupación; por què pasa el tiempo matando espiritualmente a los demás. Toda la ciudad donde se desenvuelve el drama está embrujada, fascinada, por el encanto de Stavroguine: se halla, literalmente, *centrada en la nada.*

[11] El caso de Chatov agrega un matiz al pecado de Stavroguine: demuestra que el demonio conoce muy bien a Dios, sabe hablar de El y «hace los mejores sermones», como decía ya Ricardo III. Lo cual equivale a decir, más sencillamente, que el demonio es un «ángel» de tinieblas.

El pecado habitual y la solidaridad en el mal

Los antiguos no concebían una falta replegada en los secretos movimientos del alma: una mala acción era siempre un acto visible. Según Racine, la intimidad del alma es perversa: Fedra siéntese culpable aun antes de haber revelado sus deseos amorosos. Dostoiewski, más profundamente cristiano y, por ende, más lúcido, ilustra de forma aterradora, en Iván Karamazov, la palabra de Cristo: «*quien mira a una mujer para codiciarla ha cometido ya pecado en su corazón*».

Desde el trivial punto de vista de la justicia humana, Iván no ha cometido el asesinato de su padre. No obstante, es culpable del mismo. Es más. El es el verdadero culpable. El descubrimiento de esta culpabilidad le hará enloquecer[12].

Iván deseaba con fría voluntad la muerte de su padre. Smerdiakov, que veía en Iván a «su dios», diole a entender ambiguamente que, si se marchaba oportunamente, «podrían llevarse a cabo muchas cosas, pues siempre gusta hablar con un hombre de talento». Todo esto resulta muy vago, pero, en lo íntimo de su ser, Iván presiente que el criado va a matar a su padre. Durante la noche anterior al crimen, se levanta y va al rellano, como para olfatear un misterioso demonio oculto en la casa. Parte el día indicado por Smerdiakov, *aun cuando nada le obliga a hacerlo.* En lo más recóndito de sí mismo (lo que los teólogos denominan «el nivel del pecado habitual», *a donde sólo es posible descender, para purificarlo por la gracia, mediante la ascesis de los santos),* sabe que el lacayo va a matar; y consiente en ello sordamente, *con sus omisiones* (no obliga al lacayo a hablar claramente) y con sus actos (se marcha). Presiente, sobre todo, que, matando, Smerdiakov cree cumplir una orden dada por él mismo.

Cuando el padre es asesinado, las sospechas recaen en Dimitri, que lo había amenazado públicamente; además, la noche del crimen hallábase en el jardín; había alzado la mano contra él, pero, en el último momento, no había matado. A los ojos de la justicia humana,

[12] Recomendamos releer los tres interrogatorios de Smerdiakov (el verdadero asesino, que ha obrado creyendo cumplir los secretos designios de Iván, como así es, en efecto), llevados a cabo por Iván, páginas semejantes a «Edipo Rey», como asimismo la discusión con el Diablo (ese enojoso caballerete, con indumentaria burguesa, «estúpido, estúpido» como el que más, según dice Iván en el momento de perder la razón).

debía, pues, ser el culpable. No obstante, Iván descubre que Smerdiakov ha matado, *creyendo obedecer sus órdenes* («si Dios no existe, todo está permitido»). *El culpable es él:* impulsado por la ira, Dimitri no había proyectado el crimen *fríamente:* por otra parte, no lo comete. En cambio, Iván «ha maquinado en frío» la muerte de su padre. Smerdiakov no miente al exclamar: «¿Así, no queríais que le matara?» Iván lo ve todo claro: sí, *lo quería* y lo sabía. Ve en Smerdiakov la imagen de la parte más inconfesable de sí mismo. Por más que Aliocha le dice que, puesto que no ha perpetrado la acción material de matar, no es culpable, lo cual es teológicamente cierto, eso no quita la culpabilidad «interior». Así, pues, Iván se presenta ante el tribunal para declarar que él es el culpable: «Por lo demás —dice ante la asamblea, que le toma por loco—, todos los aquí presentes hemos deseado matar a nuestro padre...» El tribunal no le comprende. ¿Qué tribunal lo haría, sino el de Dios? Dimitri es condenado.

Nadie ha llevado nunca tan lejos el análisis del pecado *en que el consentimiento profundo hállase encubierto por un equívoco aparente y sólo se manifiesta por un comportamiento ambiguo.* Es una visión cristiana de las cosas. Cuando Santo Tomás declara que es menester que nuestras pasiones se impregnen gradualmente de rectitud y moralidad, de forma que sus reflejos se tornen morales, limítase a describir la ley de la santidad.

Al propio tiempo, se pone de manifiesto otro aspecto, también cristiano, puesto que ilustra la doctrina del pecado original: el de *la solidaridad en el pecado* (y, correlativamente, la solidaridad en el bien, sobre la cual diremos algo más adelante). Smerdiakov es solidario del crimen de Iván, pues obra bajo el maleficio de éste, y, recíprocramente, Iván es solidario del pecado de Smerdiakov: la falta de uno motiva la del otro. Toda la historia de los Karamazov se centra en torno a esta espantosa solidaridad en el mal. Tal es lo que confiere una grandeza única a la obra de Dostoiewski. El novelista nos introduce así, literalmente, en el infierno[13], o sea en esa «co-

[13] El infierno a que nos referimos está en el alma de los criminales. Una observación pondrá definitivamente de manifiesto la diferencia con el sentir griego. En los trágicos antiguos, el pecado de lucidez perversa (lo que nosotros llamamos, en términos cristianos, pecado contra el Espíritu) no es nunca cometido por los hombres, sino por los dioses. Estos aparecen, pues, como «demonios». El cristianismo encarna el mal absoluto en el ángel de las tinieblas («Los Angeles Negros» de Mauriac). El es quien se ocupa de atizar el mal en el mundo. Pero «la

munión de los santos» a la inversa, en que los condenados (sufren ya en la tierra) se aúnan oscuramente en el crimen. Smerdiakov se suicida cuando descubre que Iván, enajenado ante la revelación de su crimen, no es el príncipe radiante a quien todo le está permitido, sino un pobre infeliz que tiembla cuando le muestran, en un cadáver, la realidad de lo que había deseado, la consecuencia lógica de sus teorías. Smerdiakov ha perdido «el dios» que constituía la única razón de su existencia, el príncipe de las tinieblas de alma glacial y ardiente, el ídolo hacia el cual levantaba los ojos ese ser rastrero. Comprendemos ahora la frase de Dostoiewski: «Cada cual es responsable de todos, y todos de cada uno.»

---

habilidad más grande del diablo «es hacerse olvidar». Halla, en efecto, en el corazón de los hombres una profunda complicidad». Es así como actúa. Cuando uno tiene miedo del diablo, éste no es peligroso, dice el Mefistófeles de Valéry. Cuando, por el contrario, Satán se presenta bajo rasgos amables, no se le reconoce. Su mayor picardía «es mostrar a los hombres, en un espejo, sus deseos más ocultos». Todos los hombres han tenido «relaciones particulares con él», declara el Fausto de Valéry. El demonio no es ya necesario ahora, prosigue. Los hombres se pierden ellos mismos. La misma idea aparece en la entrevista de Iván Karamazov con el demonio: Iván jamás logra poner en claro si el diablo existe, fuera de él, o si el diablo «es él mismo». De estar seguro de que el diablo es «otro», Iván se tranquilizaría un poco: podría atribuir en parte sus crímenes a la influencia de «otro». Pero, y eso es lo genial de Dostoiewski, no consigue distinguir claramente el diablo de sí mismo. Lo cual quiere decir que tal vez «el demonio es él, el hombre, Iván». Esta ambigüedad enloquece al desgraciado. Es una intuición profunda de la malicia del pecado. Muestra que «el demonio es la imagen de lo que podemos ser nosotros», de lo que somos a veces, «unos sublevados, absurdamente, contra la luz». Con el «Fausto» de Valéry (obra de primera magnitud), esta escena de «Los hermanos Karamazov» constituye uno de los más vertiginosos sondeos en el abismo del mal. El mal, representado por el demonio, es «mezquino, necio»; el diablo de Dostoiewski no tiene cuernos ni lengua roja: es un caballerete engorroso, mal vestido (comparad con el «empleado de hotel» de «Puerta cerrada»). Vemos, pues, que la perspectiva cristiana es contraria a la de los griegos: por un lado, el mal absoluto, ajeno a los hombres, existente en «otro», un dios; por otro, el mal encarnado en un ser caído, mas un ser que es «una imagen de nosotros mismos», un espejo de nuestros deseos ocultos. Aconsejamos leer «Mi Fausto», de P. Valéry (N. R. F. 1946). «Satán». Estudios Carmelitanos, París, 1948, y las obras de Bernanos (especialmente el final de «Monsieur Ouine», París, 1946, por donde pasa el hálito del «vacío absoluto del mal», con el diablo encarnado, casi identificado con un hombre), así como «Los Angeles Negros», de Mauriac (algunos pasajes causan el horror del ángel de las tinieblas, identificado una vez más con un ser humano). Estas lecturas (para hombres equilibrados y adultos, naturalmente) servirían de prolegómenos a una historia del diablo en la novela moderna.

VI. LA COMUNION DE LOS SANTOS

Llegado al pie de la «espiral de los infiernos», el hombre busca la salvación. Sin una luz celeste, el mundo humano limitaríase a ser tedio y absurdidad; sería una nada oculta en el corazón de la crueldad que aplasta a los «débiles». Si no existiesen almas santas esforzándose en remontar esa horrible corriente, el universo provocaría las «náuseas» que constituyen una de las notas características de nuestra posguerra. Topando con el «muro» de la muerte, viviendo en el infierno que son los «demás», la humanidad no tendría más alternativa que poner fin a esa absurda historia. El pesimismo del existencialismo ateo es inevitable sin un Dios que sostenga y salve, más allá de la muerte, los esfuerzos hacia «el paraíso que son los demás».

Es imposible un retorno al optimismo griego. Una de dos: o bien hay Dios, «que es el más fuerte», o bien hay la nada. La grandeza de Dostoiewski estriba en haber descrito con rasgos de fuego esa *Redención de misericordia:* a la dimensión «demoníaca» se une la «dimensión» celeste. Efectivamente, Shakespeare no superó su pesimismo más que a través de la sabiduría serena, pero desengañada, de sus últimas obras. Racine, con *Atalia,* nos transporta a un plano muy distinto, sin comunicación con el mundo de las tragedias (se ha hablado de las «dos caras» de Racine). Abramos, pues, de nuevo la obra del novelista ruso.

Frente a la ciudad de Satán, mezclada con ella, hay *la solidaridad en el bien,* mediante la expiación y el sufrimiento de los inocentes por los culpables. Sin duda, hablar de inocentes tiene sólo un valor relativo en el ámbito cristiano: hasta cierto punto, todos los hombres son culpables. Tal es lo que declara el hermano del *Staretz* Zossima, poco antes de morir:

> Somos todos responsables de cada cual y cada cual es culpable ante todos, por todos y por todo, *y yo más que nadie (Los hermanos Karamazov,* T. I, p. 302).

Y tras decir esta frase, eco de la de todos los santos, agrega:

> ¿Cómo podríamos vivir sin saber eso?

Así, pues, el sentimiento de que todos los hombres son pecadores

y solidarios explica el apetito de expiación que se apodera de determinados personajes de Dostoiewski. Dimitri, *que no ha matado,* es condenado y *acepta su condena* como un medio para redimirse y redimir a los demás: actitud diametralmente opuesta a la de Iván. Gruchinenka va a partir con él para expiar, pues ella también participa de cierta culpabilidad por la forma perversa en que trató antaño al pobre Mitia[14].

La vida entera del *Staretz* Zossima y sobre todo la de Aliocha, el menor de los hermanos Karamazov, atestiguan ese mundo de redención. La grandeza de *Los hermanos Karamazov* reside ahí: frente al infierno de los Karamazov, en que reina la solidaridad en el mal, hay el grupo de los que procuran ser solidarios en el bien: Aliocha, el *Staretz,* los muchachos; las ondas negras que irradian del viejo Karamazov interfieren constantemente con las ondas luminosas cuyo centro es el monasterio del *Staretz.* Así, pues, las fuerzas del mal hállanse inextricablemente mezcladas con las del bien, *incluso en la propia alma de los personajes:* Aliocha, por ejemplo, siente en él la poderosa sensualidad, la animalidad bestial de la familia a que pertenece; no se siente menos culpable que Iván, y se lo dice. En el alma de Iván hay también tentaciones de bien: siéntese atraído por Aliocha y, pese a sus crímenes, no puede menos de acercarse a su hermano. Idéntica mezcla se da en Dimitri y en Catalina (otra culpable, cuyo caso es digno de estudio), en sus relaciones con Mitia.

¿Cuál es el resultado de este combate espiritual contra el mal y sus espantosos abismos? Henos ante el misterio más turbador de la obra de Dostoiewski. De un modo general, preciso es responder que, en el plano temporal, *el bien fracasa.* Pero entendámoslo bien: los que quieren expiar por los demás sienten en su corazón un gozo, una alegría espiritual de la cual Dostoiewski nos ha dejado algunas

[14] Es fácil burlarse de esas «prostitutas de corazón puro» que acompañan a su amante en la expiación: hay ahí un tema romántico deformado (el de Marion de Lorme), utilizado por Tolstoi en «Resurrección» (que algunos toman por la obra maestra del castellano de Yasnaia Poliana). Pero, en manos de Dostoiewski, este tema cobra una nueva vida: el gran escritor ruso le infunde la savia cristiana del rescate por el sufrimiento libremente asumido para salvar a los demás. Lo que libra al novelista de un romanticismo peligroso (al cual cede, en ocasiones) es la óptica cristiana. Es inexacto comentar la ida de Sonia a Siberia acompañando a Raskolnikov, etc., diciendo: «Eso es ruso» (o sea, curioso, un poco descabellado, etc.), pues, aun prescindiendo del clima cristiano que lo envuelve, ese tema procede, como hemos dicho, del romanticismo «francés».

descripciones célebres (Aliocha, en la noche de la muerte del *Staretz,* con su impresión de que la Tierra y el Cielo se reconcilian en unas nuevas bodas de Caná). Nos hace presentir también la Jerusalén del final de los tiempos, en que todos los infortunados serán perdonados y «se comprenderá todo», en que los animales se reconciliarán con los hombres y la tierra entera se transformará en la luz del Verbo. Esta visión de las torres de la Jerusalén del futuro al término del camino doloroso de la humanidad, perfílase a menudo en la obra del maestro y le da una resonancia cristiana única en toda la literatura.

Pero estas felices visiones se producen en el interior del alma de los cristianos allegados a la santidad; no se realizarán hasta «el día del gran juicio», es decir, hasta el final de los tiempos.

Entre tanto, Dostoiewski está obsesionado por el triunfo de los que él denomina «Los Demonios», los constructores ateos del paraíso en la tierra. Profetizó que convertirían a la humanidad en una comejenera, que «los imbéciles serían tratados como bestias de carga», que el pueblo sería engañado y abrevado con sangre. Desde este punto de vista, hay que leer *Los Demonios,* como asimismo, en *El adolescente,* la famosa página sobre la ciudad socialista de mañana. Dostoiewski sentíase a un tiempo atraído y aterrado por la gran apostasía del mundo moderno. Presintió, mucho antes que Nietzsche, que Europa iba a la revolución y a la guerra. En una palabra, tenía la impresión de que la «ciudad de Satán» asentábase gradualmente en este mundo.

Hay en esto una influencia del dualismo ortodoxo. ¿Pero quién puede negar que los hechos dan grandemente la razón al profeta ruso?

Dejemos este tema, puesto que se presta a discusiones imposibles en nuestro reducido marco. Otro aspecto del malogro relativo del bien en el mundo es indiscutible: es el odio de los «perversos» a los santos. Aliocha no consigue impedir ni un solo crimen. Algunos aducirán que la novela, incompleta, debía presentarnos a Aliocha en el mundo. Pero los críticos rusos han repetido a porfía que la continuación de los Karamazov existe bajo otro nombre, en *El idiota,* una de las obras más extraordinarias del autor, acaso su verdadera obra maestra.

La historia del príncipe Muichkine, antítesis de la del «príncipe Stavroguine», es la de un hombre que desea hacer el bien a su alrededor; intenta restablecer la concordia en una familia, lograr el triunfo de la caridad. No sólo fracasa en su intento, sino que, además,

obtiene el efecto contrario: la obra concluye con la escena inolvidable del asesinato de Nastasia.

Sería necesario un largo estudio para aclarar las causas de este fracaso. No podemos esbozarlo aquí. Recomendamos al lector que lea y relea a Dostoiewski y reflexione a su vez. No obstante, se impone una observación: si Muichkine fracasa es porque su candor, su profunda pureza, su ignorancia del mal, su caridad, su desinterés, provocan, con su sola manifestación, un aumento de *odio* en el corazón de los pecadores. Una vez más hallamos el pecado bajo la forma de odio a la luz. Lo que impulsa a Rogojine a matar es la bondad de Muichkine, en virtud de la espantosa ley del mundo moral: el abismo de arriba atrae al de abajo. Imposible negar que nos enfrentamos aquí con una realidad cristiana: cuanto más se elevan los santos en la gracia divina, tanto más presa son de los ataques diabólicos; ved, si no, el Cura de Ars; ved, sobre todo, la historia de Cristo, en constante lucha contra el demonio.

Comprendemos ahora por qué la comunión en el sufrimiento redentor, el progreso de la santidad en el mundo debe ocasionar, de rechazo, un incremento momentáneo de los poderes del mal. «Yo no he venido a traer la paz, sino la guerra», decía Cristo. Cuanto más se acerque la Iglesia al final de los tiempos, esto es, cuanto más se aproxime al estado de gloria, tanto más arreciará la violencia de las luchas diabólicas.

Vemos, pues, en qué sentido cabe hablar de cierto fracaso del bien en la obra de Dostoiewski: el pecado es el demonio; el bien es Cristo, es Dios. ¿Cómo sorprendernos del combate?

Sin duda, Dostoiewski acentuó en demasía el carácter invisible, escatológico, del reino de Dios. Surge ahí un inmenso problema (el de la coexistencia del elemento Encarnación y del elemento Apocalipsis en el cristianismo) que no vamos a abordar. Con todo, convenía señalar ese fracaso aparente del bien en el mundo, aun cuando no sea tan total como cree el novelista ruso. Mauriac y Bernanos, amén de algunas páginas de Péguy, demuestran que todo eso no es tan «ruso» como algunos pretenden, con frecuencia para desembarazarse de esa enojosa realidad. También Shakespeare lo puso de manifiesto.

La «literatura cristiana» no debe confundirse, pues, con la llamada, en un sentido peyorativo, literatura «de edificación» en que «triunfa la virtud», en el vulgar sentido de la palabra (el egoísta de Meredith, por ejemplo, rechazado por *todos* los hombres). El

humanismo de las *Bienaventuranzas* es inconcebible sin el Dios de misericordia que da alegría espiritual a las almas, *en el más allá.* Desde ahora aparece ostensible el íntimo lazo existente entre el tema del pecado en la literatura cristiana y el sufrimiento y la muerte. En otras palabras, el fracaso relativo del bien nos lleva al problema del Justo doliente, esto es, a Jesucristo.

Si nos negásemos a admitir este aspecto de la cuestión, forzoso sería reconocer que no hay nada tan «inmoral» como el teatro de Shakespeare y de Racine y las novelas de Dostoiewski. No obstante, dos de esos autores figuran entre los «clásicos».

VII. LA MISERICORDIA DE DIOS

El cuadro, pues, no puede ser más sombrío. Cierto que, hasta en los criminales más empedernidos, quedan aún algunos destellos de bondad moral: por ejemplo, en Raskolnikov, que hace caridad a la familia de Marmeladov cuando acaba de perpetrar un asesinato; en Mitia Karamazov, que quiere conservar en él siquiera un vestigio de honor; y también en el misterioso Versilov, el protagonista de *El adolescente* (un libro injustamente olvidado). Pero la universalidad del reino de las tinieblas en que se peca contra la luz, ese reino que aplasta a la multitud de los humillados y ofendidos, obsesiona nuestra imaginación.

Si los hombres, según los griegos, son buenos, es porque los dioses son malos. En la perspectiva cristiana, los hombres son perversos. La única esperanza es que Dios redima y perdone. Entonces, *se nos restituye todo el humanismo, a través de lo alto, un humanismo infinitamente más hermoso.*

Para aclarar esto, volvamos a Dimitri Karamazov. En los griegos, apenas el hombre se descuida (siquiera un instante) y se entrega a la desmesura, los dioses envían al punto a *Atè* para perderlos del todo. En el cristianismo ocurre exactamente lo contrario: Dimitri quiere matar a su padre; así lo ha dicho claramente, alegando que «el viejo» es injusto con él e intenta quitarle la novia. En un paroxismo de furor, una noche en que, supone, la que ama se ha dejado seducir por Fedor, se precipita, ofuscado, al tenebroso jardín, armado de un mazo. Está dispuesto a matar a su padre, impulsado por la desmesura. Si Esquilo relatase esta historia,

digna de él, nos mostraría, en el momento en que Dimitri blande el arma sobre su padre, al genio vengador, *Atè,* arrojándose sobre él para enajenarle por completo. Pero Dostoiewski *no podía* presentar el drama así porque era cristiano. La única cosa que nadie esperaba, *en la cual ni el propio Dimitri creía,* una cosa que nadie creerá en el tribunal, hasta el punto de que Dimitri será condenado, es que Dios interviene para evitar que el desgraciado mate a su padre; el propio Mitia no comprende que no haya matado, siendo así que todo le impulsaba a hacerlo:

> ¿Quién podía matar a mi padre —exclamó— sino yo? Y, sin embargo, no he matado. Tengo para mí, señores, tengo para mí —prosiguió quedamente—, que lo sucedido fue tal vez que mi madre imploraba a Dios por mí y un espíritu celeste besóme en la frente en aquel momento. Ignoro si así fue, pero el diablo quedó vencido. Me aparté de la ventana y corrí a la empalizada. Yo no he matado... *(Los hermanos Karamazov,* T. II, p. 478).

Dase, pues, un milagro moral. Como es de suponer, nadie cree a Dimitri. De hecho, un instante después, Smerdiakov, al acecho, mataba al viejo Karamazov y, con ello, las sospechas recaían en Dimitri. Mas, el hallazgo genial del escritor es haber mostrado que, *humanamente hablando,* Dimitri *debía* matar y, no obstante, no lo hizo, porque Dios se lo impidió. Una aurora de misericordia divina aparece en el sombrío horizonte.

Si Mitia fue protegido es porque pecaba por arrebato, sin fría malicia. Con todo, la misericordia divina resplandece también para los que pecan contra el espíritu: la única respuesta que da Cristo a las blasfemias del Gran Inquisidor, encarnación de Iván, es besarle humildemente. Aliocha, el hijo menor Karamazov, perdona a Iván y le revela las perspectivas del perdón. Expiará por él y le salvará, al igual que Sonia sufrirá para salvar a Raskolnikov, al igual que el viejo Verkhovenski, el padre del revolucionario, convertido al fin, se irá por los caminos y perdonará a su hijo.

Una radiante luz expándese sobre los abismos. La belleza del hombre, perdida por el pecado, esa belleza cantada por los griegos y salvada, pese a todo, por sus poetas, esa belleza que no existe en el hombre abandonado a sí mismo, reaparece más hermosa, porque Dios perdona, es decir, crea en el hombre una imagen divina, luminosa, resplandeciente. Basta ver la alegría del hermano del *Staretz* al morir: entiende el canto de los pájaros y, como San

Francisco, perdona a todo el mundo, exultando de gozo... Entonces, el mundo se transfigura, la creación recobra su primitiva armonía. Decimos «recobra»: en verdad —y he aquí descubierta la fuente profunda del optimismo cristiano, del humanismo de las *Bienaventuranzas*—, esa belleza otorgada al hombre por el perdón divino es una restitución, una re-creación, es la transfiguración de una imagen divina, perdida pero recuperada. *Si la caída en el pecado es tan profunda, si la imagen del hombre pecador es tan sombría, tan trágica, tan «antihumanista», es porque la caída se produjo desde una cumbre divina de la cual ningún griego tuvo jamás idea. Esos abismos de malicia no son más que el envés de la llamada, de la vocación sobrenatural del hombre.* Si el hombre no hubiera sido elevado a categoría tan alta, no podría caer tan bajo. El cristianismo no niega la belleza del hombre, pero la coloca en un lugar distinto al que le atribuía la concepción griega: la pone *más arriba, tan arriba que el riesgo tórnase formidable:* la libertad humana es santa, divina, a la imagen de Dios, transfiguradora del hombre; pero, si se vuelve contra Dios, no hay más alternativa para ella que la caída en la nada. Repetimos: la piedra clave que armoniza al hombre fue colocada tan arriba por el Salvador que, sin El, no queda nada.

Tras *el Infierno* de los Karamazov, surge la incomparable belleza del epílogo del libro. Cuando, después del drama, Aliocha, reunido con los muchachos alrededor de la tumba de su pequeño compañero, les habla de la caridad fraterna, de la expiación de las culpas de los demás, de la futura resurrección, ¡qué dulzura, qué despuntar de aurora un poco gris pero reconfortante, qué epifanía de la Jerusalén celeste, con sus torres en lontananza...!

VIII. CONCLUSIONES

Ahora pasemos a recoger los elementos dispersos en nuestra encuesta. Discúlpenos el lector si somos tan «escolares»: es la única manera de hacer ver que la óptica de los tres autores considerados es, conscientemente o no, la del cristianismo.

Empecemos por inventariar los hechos:

I. Hay, en primer lugar, el descubrimiento de la flaqueza profunda del hombre ante el bien, incluso cuando lo conoce, incluso cuando se esfuerza en luchar contra el mal. Fue Racine, sobre todo,

el que ahondó en este drama; testimonió, acaso sin saberlo, la realidad de la concupiscencia carnal y *espiritual* en el hombre. Dostoiewski subrayó también esta flaqueza, particularmente en el inolvidable Marmeladov.

Las faltas de flaqueza enfrentan al hombre con una elección: o bien solidarizarse con ellas, identificarse con la caída en el mal, como hacen los héroes de Racine, en cuyo caso su pecado se convierte en falta contra el espíritu (aunque siempre con esa nota de impotencia para resistir, que Racine recalca constantemente y es su aportación personal, tal vez en parte inspirada en el jansenismo), o bien, pese a todas sus faltas, no solidarizarse del todo con sus caídas, sino tener conciencia de su flaqueza y seguir confiando en Dios a pesar de todo: Shakespeare representó este drama en Falstaff, y Dostoiewski en Marmeladov, Verkhovenski (el padre del revolucionario), Lebedev, e incluso, hasta cierto punto, en el padre Karamazov.

Esta debilidad del hombre ante el mal, esta malicia interna, fue ignorada por los griegos (aparte de Eurípides y Aristóteles, y aun éstos de modo pasajero).

II. Al lado de las faltas de flaqueza, de pasión, hay el reino del pecado contra la luz. Es el aspecto a que hemos dedicado más atención. Dicha falta está hecha de *lucidez perversa.* Detallemos un poco:

1. Pecar contra la luz es ver el bien y elegir el mal por simple voluntad de que prevalezca la propia libertad. Esta libertad sin Dios no puede escoger más que actos absurdos; conduce, pues, a la nada, a la muerte de uno mismo. Stavroguine eligió en este sentido. Entró, por tanto, en la gran vacuidad. Yago y Ricardo III también eligieron el mal por el mal. Este suicidio del alma rebasa al individuo y se vuelve contra los demás. Stavroguine, Yago, quieren matar en torno a ellos, no sólo los cuerpos, sino las almas. Odian la luz en ellos y en los demás. Racine muestra lo mismo en el amor humano, cuando éste no es correspondido.

2. Así, pues, el pecado del espíritu es idéntico al pecado de odio, odio contra Dios, odio contra la imagen de Dios en nosotros (la «tentación» del bien, matada por Stavroguine), odio contra la imagen de Dios en los demás. El pecado contra el espíritu es esencialmente contrario al amor, a la caridad.

3. El sufrimiento en el mundo débese, sobre todo, a la opresión de los inocentes por parte de los «príncipes del odio». En la lucha

contra el mal, una especie de fatalidad ocasiona el fracaso de las fuerzas del bien, en el plano visible. Shakespeare y Dostoiewski mostráronse obsesionados por esta paradoja.

4. Existe una solidaridad en el mal, como asimismo en el bien (Dostoiewski). Según los griegos, los hombres eran buenos y los dioses malos. Aquí, son los hombres los perversos y Dios el que salva.

III. El ámbito del pecado en nuestros autores sería espantosamente pesimista si no apelase como réplica la aurora de la misericordia de Dios y, en las almas de los santos, el deseo de expiar por los demás. Incluso el pecado contra el espíritu puede ser perdonado, si el pecador manifiesta una humilde confianza en la misericordia infinita de Dios. En lo tocante a este punto, tan sólo Dostoiewski da testimonio, sin duda porque su cristianismo es más profundo y más vívido.

* * *

Tales son los hechos. ¿Quién no ve las verdades cristianas que entrañan?

1. La concupiscencia, consecuencia del pecado original, así como la doctrina de todos los espirituales sobre la malicia interna, profunda y a veces inconsciente, del hombre.

2. La relación entre el pecado y la libertad del hombre: el pecado es fruto de una especie de vértigo de la libertad que se escoge sin Dios y contra Dios. Así como, en los griegos, la noción de culpa no se desligó jamás de un contexto fatalista, en el cristianismo todo depende de la libertad humana, imagen de la del propio Dios. Esa libertad orgullosa es el pecado de Satán, el pecado contra el espíritu, descrito en el Evangelio.

3. El orgullo engendra el odio: de donde la falta contra la caridad. ¿Acaso no dijo Cristo que ése era el mayor pecado?

4. El fracaso relativo del bien está en el plano de la misión de Cristo, que fracasó, a los ojos del mundo, pero salvó al mundo. Sin la doctrina del reino de Dios manifestado al fin de los tiempos y, durante «este siglo», brillando en las almas de los «buscadores de Dios», es imposible dar razón de la paradoja del mundo visible sumido en el mal.

5. La solidaridad en el bien expresa el dogma de la comunión de los santos.

6. La misericordia divina, abismo venido de lo alto, respondiendo al abismo del mal, es la doctrina central de la Buena Nueva: perdón, consolación para los que lloran, en una palabra, anuncio del Dios de amor, «humanismo de las *Bienaventuranzas*».

No todas las verdades cristianas con relación al pecado fueron expuestas por los autores estudiados; el acento que les confieren Shakespeare y Dostoiewski no se ajusta *siempre* a la estricta teología. Hay ciertos aspectos del problema del pecado que han sido subrayados por otros autores. No obstante, los escritores citados, que figuran entre los más grandes, representaron en imágenes inolvidables de patetismo *humano* las abismales realidades del pecado y de la misericordia que sólo la luz de la Revelación ha manifestado al hombre.

* * *

El cristianismo profundiza la visión del hombre pecador, aportándole nuevos armónicos, los más profundos; un drama de Shakespeare, una tragedia de Racine, una novela de Dostoiewski, son incomparablemente más humanos, más ricos, más bellos que todo lo que produjo Grecia, no porque sus autores fueran más geniales, *sino porque se dejaron influir por el cristianismo.* En la base del humanismo hay que poner el rescate, el perdón divino y, por ende, la confesión de nuestra miseria, de nuestra malicia, pero, una vez hecha esta opción, lo demás se nos da centuplicado.

Cierto que no abandonamos la belleza del hombre, tan amada de los griegos; mas sabemos que es preciso volver a hallarla, reconquistarla. También Grecia debe ser rescatada.

Una frase para terminar, una sola, la que oímos cantar el Sábado Santo en el *Exultet: felix culpa quae talem ac tantum meruit habere Redemptorem,* feliz culpa que nos mereció tener tan grande Redentor...

SEGUNDA PARTE

EL PROBLEMA DEL SUFRIMIENTO

EX LIBRIS ARMAURUM QUE

Ser mortal es ser desdichado.

EURÍPIDES

No hay más redención carnal que la redención por el sufrimiento.

Quien no apela más que al orden humano, tarde o temprano caerá bajo la dura ley de la Ciudad gigante. Quien no espera más que el advenimiento del reino del Hombre veráse privado del Reino de Dios, es decir, de la Justicia, pues el triunfo del hombre, en este mundo, sólo puede obtenerse mediante una disciplina inexorable; y no entraremos en el paraíso terrenal más que a través de los pobres, los débiles, los enfermos, de todos aquellos a quienes exalta cabalmente el evangelio de las Bienaventuranzas.

BERNANOS

Capítulo I

LA PARADOJA DEL «JUSTO DOLIENTE» EN LA TRAGEDIA GRIEGA

El tema del sufrimiento es de una actualidad tan grande que no es necesario insistir. Si los hombres de este tiempo tuvieran el valor de leer las tragedias griegas, hallarían en ellas pungentes imágenes de su «condición»; sentiríanse menos solos. Comprenderían que «el sino de los mortales es sufrir». Su alma se elevaría al soplo de esos poemas en que la fragilidad de la felicidad terrena está inscrita con términos imperecederos.

Quisiera que se representaran los dramas griegos, con grandes presentaciones en que la danza, la música y los coros engendrasen en el alma de las multitudes la imagen del hombre. La música y la poesía modernas están en situación de comprender y expresar la tragedia. Puesto que el teatro contemporáneo se inspira tan a menudo en los «mitos» griegos, lo que indica un retorno al sentido del destino, ¿por qué no recurrir a los modelos?

Voy a multiplicar las citas. Las elegiré, sobre todo, en los dramas menos conocidos (supongo al lector al corriente de las líneas generales de *Agamenón, Edipo Rey, Antígona*); comprobaremos que no son, en modo alguno, los menos interesantes; una vez más, Eurípides está al nivel de sus predecesores. Estos textos constituirán una especie de antología, susceptible de ayudar a determinados profesores o de sugerir a un director de escena la representación de dramas como *Hipólito, Alceste, Heracles, Ifigenia en Aulis, Prometeo encadenado.*

Como siempre, Homero nos dará el clima general del drama.

Luego, pasaremos revista a los casos de «justos dolientes», por orden progresivo de hondura trágica (*oxymoron*). Por último, estudiaremos la actitud de los antiguos ante el problema del dolor: ella es el alba del humanismo de las *Bienaventuranzas*.

I. EL PROBLEMA DEL SUFRIMIENTO EN HOMERO

Cuando Ulises, el viajero curioso y sutil, «el que, sobre los mares pasó tantas angustias», naufraga en la playa de los Feacios, es despojado de todo cuanto, para un antiguo, hacía la vida digna de vivirse: sin hogar, sin vestidos, sin saber lo que ha sido de su mujer y sus hijos, es reducido a la condición de «suplicante». Encuentra entonces a Nausica, la afortunada hija de un afortunado rey. La joven viene de pasar un bello día de solaz con sus sirvientas, con quienes ha ido de excursión. Han lavado la ropa en la fuente, han comido al aire libre, junto a las cascadas de un límpido torrente serrano; luego, han jugado a la pelota. Como todas las muchachas, Nausica esperaba encontrar en este paseo al Príncipe Encantado, estimulada por un sueño. Y, al igual también que todas las muchachas, no ha dicho nada de ello a su padre. Por un lado, la indigencia total; por otro, la dicha cándida, juvenil, la alegría de vivir, la esperanza de un «mañana» más luminoso todavía.

Al ver a Nausica, Ulises cree soñar, preguntándose «si es diosa o mortal». El no se siente en absoluto dios ni príncipe encantado: está desnudo, hirsuto, cubierto de salmuera, con los ojos ardientes, como un león que sale de la selva en busca de alimento. Su aspecto provoca la precipitada huida de las doncellas. Sin duda, Nausica siéntese desilusionada y cree que su sueño ha sido un engaño. Pero, detalle exquisito, no huye. Entonces, «el hábil varón», a distancia, para no asustar a «aquella joven de cabellos ensortijados», profiere unas «palabras conmovedoras»; recalca el contraste entre aquella joven dichosa, «aquel gracioso tallo de palmera, cuya vista le extasía» y el desgraciado perseguido por el destino fatal, el hombre acosado por los dioses, que ha sufrido ya mucho y espera sufrir más:

> Hoy, oh mujer, te admiro arrobado; mas tiemblo, temo tomar tus rodillas. Mira mi cruel pesar. Ayer, tras veinte días sobre las turbulentas olas, me libré del mar: veinte días, desde la isla oceánica, impulsado sobre las olas por las ráfagas de los vientos.

> Y ahora que los dioses hanme arrojado al fin a vuestras riberas, ¿qué me espera aún, qué nuevos sufrimientos tendré que soportar? No veo el fin: ¿cuántos males me reserva el cielo todavía? *¡Oh reina, apiádate de mí!* Tras tantas desventuras, eres la primera a quien he encontrado aquí. Indícame el poblado, dame un harapo para cubrirme las espaldas. ¿No llevas, por casualidad, algún manto? Que los favores de los dioses colmen todos tus deseos (VI, 167 y ss.).

Ulises, imagen del hombre enfrentado con la vida, es un mortal «que sabe» que el destino de los hijos de la gleba es sufrir. La respuesta de Nausica, la muchachita feliz y colmada, constituye una de las maravillas de la literatura antigua. Como corresponde a una princesa bien educada, que se sabe su «catecismo», le mira y dice:

> Sabes perfectamente, extranjero, pues no tienes aspecto de necio ni de villano, que Zeus, desde su Olimpo, reparte la felicidad tanto a los villanos como a los nobles, lo que él quiere para cada cual: si te ha dado estos males, *debes soportarlos*. Pero, puesto que te hallas en nuestra ciudad y tierra, no temas carecer de vestidos ni de nada que se deba deparar, en semejante trance, al pobre suplicante (VI, 187 y ss.).

Sin frases inútiles, absteniéndose de una compasión declamatoria, pero con palabras discretas, llenas de triste resignación, Nausica descubre su alma de jovencita. Su feliz juventud no la induce a olvidar que la dicha o la desventura vienen de los dioses. Dulcemente, su mirada y sus palabras aplacan a Ulises, le enseñan la aceptación: los dioses dan alegrías y dolores a su antojo; a Ulises sólo le han mandado tribulación: hay que acatarla; cuando menos, la joven será «mejor que los inmortales dueños de los pagos celestiales»; acogerá al suplicante y le salvará. Dará un vestido «al que está desnudo», comida al que tiene hambre, albergue al que no tiene donde reclinar la cabeza... Y, no obstante, Ulises da horror de ver, no tiene nada del seductor enamorado a quien la joven aguardaba en secreto. Pero ésta sabe lo que debe hacer todo ser humano ante el infortunio de los demás. Y lo hace.

Los hombres son, pues, juguete de los inmortales; éstos se sirven de ellos a su antojo. En la entrevista entre Príamo, el vencido, y Aquiles, el vencedor (un vencedor dolorido porque acaba de perder a su amigo Patroclo y sabe que, aunque ha conquistado la gloria, no vivirá mucho tiempo ni volverá a ver a su anciano padre, que le

aguardará en vano en la Phtia criadora de yeguas), en aquella entrevista que pone fin al fragor de las batallas de *La Ilíada* con una especie de «nocturno» resignado, en que el duro cielo de la *Moira* guerrera entreábrese de pronto para revelar otro, aterciopelado, lleno de lágrimas; en ese diálogo entre dos hombres que no son más que «hombres» y lo saben, ¡con qué pungente simplicidad se expresa la postración ante lo inevitable!

> Bruscamente, Aquiles levántase de su asiento; toma la mano del viejo y lo levanta, apiadado de aquella testa blanca, de aquella barba blanca; luego, tomando la palabra, pronuncia estas frases aladas: «¡Desventurado! ¡Cuántas penas habrás soportado en tu corazón! Vamos, ven, toma asiento en una silla; dejemos dormir nuestros dolores en nuestras almas, cualquiera que sea nuestro pesar. *De nada valen las quejas que hielan los corazones,* ya que tal es la suerte que los dioses han tejido para los pobres mortales; morar en la aflicción, mientras ellos viven exentos de todo cuidado. Dos jarras se alzan en el solar de Zeus: una contiene los males, otra los bienes que nos envían. Aquel para quien Zeus atronador hace una mezcla de sus dones hallará hoy la felicidad y mañana la adversidad. Mas de aquel a quien no otorga más que miserias, hace un ser despreciable: un hambre devoradora síguele a través de la tierra inmensa; vaga, despreciado por los hombres y por los dioses. Así, mi padre no tuvo más que un hijo. Pero este hijo está destinado a morir antes de hora. Y no estoy allí para cuidar su vejez; lejos de mi patria, hállome en Tróade, para desolarte a ti y a tus hijos. En cuanto a ti, anciano, sabemos que fuiste dichoso poco ha... mas he aquí que los hijos del cielo han cernido el infortunio sobre ti. Vamos, acepta tu suerte, no te lamentes sin cesar en tu alma. Nada conseguirás llorando a tu hijo; en vez de resucitarlo, te expones a atraerte algún nuevo revés» (XXIV, 507).

El sufrimiento acomete a ciegas. Imposible decirse que, cuando menos, sólo abate a los culpables. Ante él no hay nada que hacer, las lágrimas son inútiles. Aquiles se sorprende de ser capaz de abandonar a su padre y pasar el tiempo guerreando, sembrando llantos y lágrimas; su azorada meditación ante la locura de la guerra nos conmueve en estos tiempos de luchas implacables. Parece que la gloria, la única cosa que les resta a los hombres frente a la arbitraria maldad de Zeus, se le antoja de pronto tan bañada en lágrimas, que no sabe si merece la pena apetecerla. Lo maravilloso es que el vencedor tenga, al igual que el vencido, la sensación de ser desdichado, que se dé cuenta de que todo es absurdo, perverso, y de

que no hay nada que hacer. La humanidad necesita más que nunca releer esas páginas después de la horrible guerra de 1939-1945. ¿No es ésta una prueba de la actualidad de nuestras humanidades clásicas?

No hay, por tanto, más que dos alternativas: o bien los dioses sólo mandan aflicción, o bien mezclan dicha y dolor. En ninguna parte aparece una tercera hipótesis, un destino enteramente feliz. Reina, por el contrario, la arbitrariedad divina por doquier: el infortunio no es el castigo del crimen, ni la felicidad la recompensa de la virtud. Es, pues, posible que los «justos» sean desgraciados y los «malos» dichosos. Paradoja tanto más inexplicable cuanto, como hemos visto, los griegos no tuvieron el sentido del pecado, de la verdadera culpabilidad del hombre. El problema del justo doliente, tan doloroso ya en la Biblia, sobre todo en los Salmos, resultaba, pues, doblemente irritante a los griegos: tenían tal sentido de la rectitud humana, que la adversidad debía de antojárseles intolerable. Saben que no hay nada que hacer y que las «lágrimas nunca resucitarán a nadie»; el destino terrenal les parece, pues, incomprensible. Los héroes de *La Ilíada* se someten, pese a todo, a estos dioses que les niegan lo que más desean. Por eso son modelos de humanismo. Pero hacen más todavía: se enderezan e intentan salvar lo único que aún les pertenece, su derecho a morir libremente, a aceptar como hombres lúcidos y arrogantes ese sufrimiento, el único valor que los dioses desconocen. El sentimiento de la gloria no es, por tanto, un orgullo insensato, sino un esfuerzo doloroso por salvar algo bello en la universal presencia de la infelicidad.

II. EL OPTIMISMO «DESESPERADO» DE ESQUILO

Homero no ahondó en la paradoja del «justo doliente». Colocando a Homero en el centro de la educación de los jóvenes atenienses, Solón hizo de la epopeya jónica el bien común de la civilización ática. Como ésta convirtióse en la base de la cultura helenística que, con Alejandro, extendióse por todo el Oriente hasta alcanzar a Roma, el problema del justo doliente pasó a ser también una dominante de la concepción antigua de la vida.

La tragedia griega debía ser, juntamente con el culto oficial de la *polis*, el instrumento de la formación moral de los griegos. Una vez más, planteó esta cuestión dolorosa. Una idea nueva, profundamente

vivida por los áticos, puesta ya de manifiesto por Hesíodo, iba a cooperar a la solución del problema: la idea de justicia, de *Dikè*, expresaba la convicción de que hay, en el fundamento del mundo, una ordenación racional, un reparto equitativo de los bienes y de los males. Fue ésta la primera manifestación del espíritu filosófico que había de culminar en el mundo de las ideas de Platón. Al lado de los físicos en busca de una explicación científica, surgió, a partir de Hesíodo, la necesidad de hallar una explicación *religiosa* y *moral* del universo. Mientras que, en Homero, la *Moira* y Zeus eran dos seres distintos y, por tanto, el propio rey del Olimpo estaba sometido al destino arbitrario y perverso, Píndaro, por ejemplo, esforzóse en unir a Zeus y el destino, en someter a este último al rey de los dioses. Luego, la cosa fue más lejos todavía con la identificación de Zeus con la justicia, *Dikè*. Jenófanes había intentado ya purificar la mitología homérica en este sentido y echar los cimientos de un monoteísmo muy puro. Estas ideas constituyen la base del teatro de Esquilo. El Zeus soberano, superior al destino ciego, justo y equitativo, con poder para castigar y recompensar, domina majestuosamente los coros de sus tragedias. Estas, como las de Sófocles, son con frecuencia de construcción piramidal: la primera parte central, elevándonos con un aletazo, revela la causa misteriosa de todo, o sea «Zeus, el que atruena en las alturas y habita en las moradas elevadas, el Zeus justo que premia y castiga»; finalmente, la última parte nos lleva de nuevo a la tierra y canta los mismos infortunios humanos; pero entonces éstos se explican y su contacto no tiene nada ya de irritante; al contrario: apacigua, inclina al alma de los atenienses a la aceptación resignada, al gesto de adoración ante el *mysterium tremendum et sacrum*.

¿Cómo se las compuso Esquilo para establecer esta justicia suprema de Zeus? ¿Ignoraba los casos dolorosos cantados por Homero? No, pero pretende revelarnos su sentido oculto llevándonos *más allá de las apariencias*. Con este fin, ideó la trilogía, sistema de tragedias que se eslabonan en el tiempo y revelan los vínculos secretos que unen a las generaciones humanas. Este procedimiento ofrecía al poeta una doble ventaja, precisamente la que buscaba. En primer lugar, permitíale exponer una de sus ideas favoritas: la de la evolución del derecho. Aunque Clitemnestra está en su derecho, puesto que representa el genio vengador que castiga los crímenes de los Atridas, comete, con todo, una falta por hacer justicia. Si el autor se atuviese a un solo drama, el problema del sufrimiento sería

insoluble: Clitemnestra, convertida en culpable, quedaría impune. La segunda parte de la trilogía nos muestra su castigo. Orestes cumple con su deber. Mas, al cumplirlo, conviértese, a su vez, en un criminal. Y la tercera parte nos presenta su castigo. Así, pues, el derecho se desplaza: *ningún mortal es lo bastante justo para mantenerse siempre fiel al bien:* lo que, al principio, podía ser un castigo injusto conviértese en retribución justificada. Esta evolución, esta mezcla de justicia e injusticia en un mismo personaje, confiere cierta ambigüedad a la noción de justicia moral y brinda un aspecto que permite justificar en parte los infortunios humanos. La noción un poco simplista, y hasta diríamos que demasiado unívoca, de Homero se suaviza aquí, dando paso a esta otra más exacta: los hombres, incluso los justos, son incapaces de defender la rectitud sin caer en la injusticia. Sólo que esto no se patentiza más que si se coloca uno a la debida altura, a fin de abarcar con una sola mirada la evolución de los humanos en el curso de varias generaciones en el tiempo. La segunda ventaja de la trilogía, en conexión con la primera, está aún más enlazada con la noción de tiempo. En efecto, si el autor se atuviera sólo al drama *Agamenón*, el problema de los sufrimientos del rey de los Atridas sería insoluble; pero si revela el crimen de los antepasados de Agamenón, y, después del drama, la misma sucesión de faltas y castigos, en una palabra, si retrocede lo bastante en el tiempo, acierta a ver, allende las apariencias, el sentido misterioso, *la captación lenta pero evidente de la justicia de Zeus*. Si Atreo no fue castigado por sus crímenes, lo serán sus descendientes; si Clitemnestra es culpable, será castigada por Orestes en la generación siguiente, y así sucesivamente.

Tal es el origen de la idea que pasará a ser fundamental en la tragedia griega, tanto en Sófocles como en Eurípides: la de la *sera numinis vindicta:* es posible que los dioses permitan que perezca un inocente, pero su justicia acabará castigando, si no al culpable, cuando menos a sus descendientes. Evidentemente, eso supone una doctrina de la solidaridad familiar, de la comunidad de la sangre, que nos resulta en extremo peregrina. Pero, en los antiguos, dicha noción era importantísima; salvaguardó una verdad que les honra: el sentimiento de una providencia moral que gobierna al universo.

La tragedia esquiliana nos eleva, pues, más allá de las apariencias, al mundo de las causas; nos coloca en el punto de vista divino y nos revela que, pese a todo, la providencia de Zeus conduce a los hombres por los cauces de la justicia. He aquí por qué los dramas de

Esquilo se representan siempre en dos planos y producen una impresión tan intensamente religiosa.

¿Significa esto que el problema del justo doliente está resuelto? Por desgracia, no. En primer lugar, como hemos dicho, si en los héroes de Esquilo hay una culpabilidad real, ésta no es nunca absoluta: la ambigüedad que hemos indicado subsiste siempre: los ancianos del *Agamenón* deben admitir, a su pesar, que el genio vengador fue, siquiera, cómplice del crimen, y que la responsabilidad de Clitemnestra disminuye en igual proporción. Agamenón es a un tiempo culpable e inocente; lo mismo cabe decir de Orestes. En segundo lugar, la concepción del «desplazamiento del derecho» acarrea el encadenamiento fatal de crímenes: si a los mortales les resulta imposible defender lo justo sin cometer crímenes, ¿cuándo se atajará la horrible sucesión de actos sangrientos? En otras palabras, lo justo y lo injusto están tan entrañablemente unidos, que los espectadores siéntense sobrecogidos. La tercera tragedia, *Las Euménides*, que da la solución del drama, sólo nos satisface a medias: aunque la serie de crímenes se cierra con la intervención de un tribunal humano, el Areópago, al cual los propios dioses se someten, Orestes no es absuelto: la igualdad de sufragios a favor y en contra permite terminar legalmente las diligencias judiciales. Esta solución, que recordaba a los atenienses el origen divino del Areópago en un momento en que éste acababa de ser despojado de todo poder, es muy interesante para los áticos; pero a nosotros no nos satisface: el problema de lo justo y lo injusto sigue en pie. Se pone término al encadenamiento fatal porque un día u otro debe terminar; con todo, este final es completamente extrínseco, ya que sólo expresa que la arbitrariedad cede ante un juicio racional, un tribunal humano en que prevalece la razón. Todo esto revela la fe, la confianza de Esquilo en el advenimiento de un orden moral, pero esta fe tiene algo de desesperada. En suma, aunque queda salvada la idea de justicia con la introducción del castigo en la generación siguiente, los culpables quedan impunes y los inocentes sufren injustamente. Y hay que buscar otra solución.

Esquilo es, pues, un optimista a pesar de todo, un optimista desesperado. Por paradójica que resulte esta fórmula, no cabe duda que es cierta. Esquilo quiso salvar la justicia de Zeus: hizo presentir a los griegos que los caminos de Dios no son los de los humanos, y que lo que, desde un punto de vista, aparece justo, es injusto en otro aspecto; cantó la misteriosa providencia de los dioses y recordó a los

hombres que hay que someterse a ella y no intentar comprenderlo todo inmediatamente, que hay que saber esperar y no perder la confianza pese a las apariencias, pues la justicia de Dios es lenta pero inexorable. Esta lección es eterna y, en el curso de estos cinco años de guerra, hemos visto hasta qué punto es exacta. A veces, es menester también que los inocentes paguen por los culpables; su sacrificio no es vano. Pero esta solución no es más que *parcial:* el inocente que sufre, aun cuando se diga que su sacrificio será vengado en la generación siguiente, carece de esperanza, pues no existe la inmortalidad; él está perdido: ha hecho el bien y es castigado injustamente; ha hecho el bien y ve impune al criminal. Ignora la significación de su sufrimiento; éste se le antoja intolerable. Esquilo no respondió, pues, plenamente al problema del justo doliente planteado por Homero. Su respuesta no roza siquiera lo esencial.

III. EL JUSTO DOLIENTE EN SOFOCLES Y EN EURIPIDES

La paradoja del justo doliente alienta en el meollo de los dramas de Sófocles y Eurípides. *La síntesis intentada por Esquilo sucumbe bajo el empuje de los hechos.* Los dos últimos trágicos van a llevar al paroxismo esta antinomia dolorosa.

Sófocles no intenta resolver el problema. Artista ante todo, se limita a presentar el drama humano en sus facetas más trágicas; desea exponer la reacción del hombre ante los sufrimientos injustos. Rechaza el sistema de la trilogía para volver a la tragedia única, por considerarla más cohesiva y artísticamente superior.

Edipo

El primer tipo de justo doliente, el más conocido, es Edipo. No nos proponemos investigar el origen de este extraño mito: el lector puede leer, a este objeto, las notables conclusiones de Marie Delcourt. Hay que olvidar, asimismo, las interpretaciones freudianas de esta sombría historia. Es indudable que a los ojos de Sófocles y de los atenienses, Edipo representa al hombre inocente afligido por la fatalidad. Esto es lo que nos interesa. Daríamos cualquier cosa por saber en qué forma presentó Esquilo a Edipo en su trilogía de *Layo.* Es muy probable que insistiera en la desmesura fundamental del antepasado Layo, que, desatendiendo las órdenes divinas, engendró

hijos. La perdición de Edipo, por tanto, limitaríase a ser la consecuencia fatal de este pecado inicial, al igual que sucedía en *Agamenón*. Mas todo esto es sólo una hipótesis. Lo único cierto es que Sófocles abandona este modo de ver las cosas. En su drama apenas hay vestigios de la desmesura de Layo; sólo aparece el arbitrario y misterioso oráculo de Apolo. Edipo hace todo lo posible para evitar su cumplimiento: eso precisamente le llevará a la perdición. No conozco ningún símbolo tan patético de la fragilidad de la bienandanza humana: al principio de la tragedia, Edipo aparece en las gradas del palacio, de pie ante la muchedumbre de los suplicantes de Tebas. La peste asola la población. Los ancianos y los niños acuden a implorar a Edipo, que libró a la ciudad de la Esfinge maléfica, que la salve una vez más. Edipo, paternal, lleno de amor por sus súbditos, acepta; muéstrase joven y fogoso, seguro de sí mismo, irradiando generosidad; los anatemas que pronuncia contra los asesinos, aún por descubrir, parten de su sincero deseo de salvar a los tebanos. ¡Pobre desdichado! Una vez consumado todo, reaparecerá en este mismo lugar con las cuencas vacías, despertando el horror propio y ajeno; entonces, será reducido a la condición de errante sin hogar, de viajero por todos temido, pues está contagiado de la enfermedad de los habitantes de Tebas. ¡Qué cambio, qué contraste entre lo que Edipo creía ser y lo que era realmente! Edipo es arrojado a lo más profundo del dolor físico y moral. Era rey, joven, dichoso, liberador, fogoso y noble. Mas helo aquí reducido a la nada. Cuando Mounet Sully volvía a escena con los ojos ensangrentados y las manos tentando el vacío, sin pronunciar una palabra, un estremecimiento de horror agitaba la sala del teatro francés. No hemos tenido ocasión de presenciar eso, pero hacemos votos porque alguien haga revivir en nuestros escenarios el teatro antiguo, de tan excelsa grandeza.

Edipo no es sólo un desgraciado; es, además, un justo. Por eso nos inspira tanta compasión. Es justo porque no ha cometido ninguna culpa voluntaria, porque ha salvado a su país de la ruina y porque lo gobierna con justicia. Entonces, ¿cómo se explica su castigo? No hay respuesta a esta pregunta. Concentrando todos los fuegos del drama en la sola figura de Edipo, dejando en la sombra el crimen de los antepasados, Sófocles obtuvo un efecto de paradoja, un *oxymoron* cuyo poder no ha sido jamás igualado[1].

[1] ¿Cómo puede pretender Schmid que todo esto no es más que un recurso teatral

Antígona

Con Antígona, abordamos el segundo estadio de la paradoja. La obra de Sófocles no tiene nada de romántica[2]. Antígona *no es una rebelde ni una orgullosa:* aun cuando debe alzarse contra la sociedad y aparecer «culpable», no es más culpable que los mártires que debían obedecer más a Dios que a los hombres. Antígona es casi una *mística:* las leyes «no escritas» por las que muere, son costumbres

destinado a reforzar la tensión dramática? Esto equivale a reducir a Sófocles a un mero técnico de la escena, como han pretendido algunos. No es nuestro intento restar importancia al elemento técnico en el drama antiguo, pero sí señalar que es imposible atribuir por entero a dicho elemento el patetismo de «Edipo Rey»: eso sería olvidar el papel educativo del drama griego, tan magníficamente puesto de manifiesto por el propio Schmid.

[2] No hay que confundir la «Antígona» de Sófocles con ciertas transposiciones modernas, por ejemplo la de Jean Anouilh: esta tragedia linda con la categoría de obra maestra, pero la figura de Antígona que en ella aparece no tiene nada que ver con la de la antigüedad. Ibsen y el romanticismo influyen claramente en ella; nunca se recalcará bastante hasta qué punto el romanticismo nos impide comprender la cultura antigua. La Antígona de J. Anouilh no sabe por qué da sepultura a su hermano, pues no cree en las costumbres religiosas; es una «escéptica». Luego, cuando Creón le pregunta el motivo de su acción, esto es, por qué ha sepultado a su hermano, Antígona no sabe qué decir; por fin, responde: «por mí». Es, pues, «orgullosa»; rebelada contra la mezquindad humana, quiere, al menos, preservar la imagen pura e intensa de sí misma. Y cuando Creón le dice que sus hermanos eran ambos «unos vividores innobles y cínicos» y ha prohibido enterrar a uno y dado al otro funerales nacionales «únicamente por política, pero que no sabe siquiera si se ha equivocado de cadáver», aun cuando esto carece de importancia, «pues, como todo es relativo, nada merece la pena aquí abajo», la infortunada lanza esta exclamación: «Yo creía». Creía que Polínice era noble y justo... Comprende entonces que su acción «carece de sentido». Y está a punto de ceder ante Creón y retractarse en lo tocante a su acción. Pero, de pronto, rehúsa ante la felicidad limitada que le proponen. Su intransigente juventud se rebela a la idea de aquel ideal mezquino, y prefiere morir, «para salvar su sueño absoluto», a vivir en un mundo «burgués». La Antígona de Jean Anouilh es ibseniana: no está impregnada de sentimiento religioso, es orgullosa. El conflicto no se ventila ya entre «las leyes no escritas» y la tiranía humana, sino entre la juventud que todo lo quiere y la edad madura, consciente de que la vida no lo da todo, sino tan sólo una exigua felicidad relativa y limitada... Mientras que el drama de Sófocles termina con la transfiguración de Antígona, mártir de las realidades invisibles, eternas, y nos presenta el hundimiento del tirano, el drama de Anouilh nos enfrenta con un problema insoluble, con un conflicto fatal. No hay que confundir tampoco la «Antígona» de Sófocles con la interpretación que ve en ella el conflicto entre los «derechos de la conciencia», a lo 1789, y el «despotismo», o bien la victoria de la filantropía, «de los derechos del hombre», sobre la «violencia».

religiosas de la vieja sociedad ática, a las cuales defiende contra las innovaciones de los sofistas, para quienes la ley es la arbitrariedad del príncipe. Contra el maquiavelismo de Creón, Antígona proclama los derechos de la piedad religiosa, del amor fraterno. Sin duda, obra también por la gloria, *oti kalon*, pero este motivo es sólo secundario; se borra ante la muerte, y Antígona rechaza con trágica ironía esta consolación, por considerarla ridícula. En una palabra: Antígona «comete un delito santo» *(hosia panourgèsasa)*. Es, pues, justa, porque no ha cometido ningún crimen, porque ha practicado las virtudes ordinarias del hombre y, sobre todo, porque ha efectuado un acto *excepcional* de virtud: *el sacrificio de sí misma por una realidad invisible, religiosa.*

Y, no obstante, morirá. Pero en el momento de morir descubre con dolor que toda su fortaleza la abandona. Así como los mártires cristianos van a la muerte con alegría, ella nota que se le quiebra la exaltación del sentimiento de gloria. Cree que no merece ese fin, que su acción requería otra respuesta en lugar de esa muerte que todo lo acaba. Rechaza, pues, el consuelo de la gloria y, caso único en toda la tragedia antigua, *presiente que, en su trance, es menester otra cosa.* Pero no sabe qué y se aleja, diciendo:

> Ved, tebanos, lo que sufre la última hija de vuestros reyes, y de qué manos, por haber practicado la piedad *(tèn eusébeian sébisasa)* (versos 940-43).

Mientras los hombres sean «hermanos humanos», mientras la vida sea algo que merezca la pena vivirse, habrá mortales que llorarán por Antígona, la cual «en una sola jornada, vio cumplido todo su destino». ¿Qué mayor testimonio en favor de la humanidad que nuestras lágrimas, cada vez que una gran actriz hace revivir a Antígona? Porque, cuando ella va al encuentro de la muerte y se vuelve hacia el Coro, hacia el impasible Creón, cuando exclama: «No hay nadie que me llore», aunque, en la escena, los «poderosos», perversos y orgullosos, permanecen fríos y duros, aunque, humanamente, terrenalmente, la protagonista aparece vencida, ¡qué de lágrimas en la sala! Unas dulces lágrimas que, como decía Baudelaire, nos hablan de un paraíso perdido. Aun cuando Creón no lloró, los hombres llorarán eternamente por Antígona, pues siempre sentirán compasión por la juventud pura y santa que parte libremente hacia la muerte. Siempre, en tanto recuerden estas

palabras de Aristóteles: «La vida no es tan grande como para vivirla a toda costa.»

* * *

El caso de Antígona no es único en el drama griego.

La tragedia de *Prometeo encadenado* figura entre las peor interpretadas. Prescindiendo de la cuestión de su autenticidad[3], nos atendremos al texto. Prometeo es un semidiós que ha dado a los hombres la civilización, las artes, para infundirles esperanza y arrancarlos de la vida puramente animal, de la flaqueza, de la indigencia; por esta razón, es castigado por Zeus y condenado a ser clavado en la cima del Cáucaso. La paradoja es tan notable que esta obra sirvió de modelo al drama bizantino cristiano *Christos paschôn:*

> Liberé a los hombres, clama Prometeo, y conseguí que no fueran arrojados al Hades. Por eso hoy sufro estos crueles dolores, espantables a la vista. *Por haberme apiadado de los humanos, háseme negado toda piedad,* y heme aquí implacablemente maltratado, espectáculo funesto para gloria de Zeus (versos 235 y ss.).

Prometeo, superior en esto a Antígona, quiso salvar a toda la humanidad; quiso, incluso, sufrir para realizar su designio:

> Por prestar ayuda a los hombres, me he buscado estos sufrimientos (verso 267),

dice. Y, no obstante, es castigado... Entonces, implora piedad, compasión:

> Compadeced al que sufre ahora (versos 274-75),

suplica al Coro.

Nadie puede responderle; su desesperación es tal que blasfema contra los dioses. Y al final del drama, el héroe aparece aplastado por el derrumbamiento de los peñascos del Cáucaso.

---

[3] La obra, ¿es de Esquilo? Según los eruditos franceses, la cosa es tan evidente que ni siquiera se toman la molestia de demostrarlo.

Hay, pues, aquí, cosa desconocida en Sófocles, una crítica de aquellos dioses inmortales y perversos, más malos que los hombres y celosos de su felicidad. Esta crítica, inconcebible en la pluma de Esquilo, nos induce a pensar en la sofística y nos presenta a la antigüedad camino de una revelación más perfecta.

* * *

Eurípides prosiguió esta sátira despiadada de los dioses. También él tuvo la preocupación del justo doliente: el primer ejemplo se halla en su tragedia *Heracles,* de la que hemos hablado ya. Esta obra es el principal eslabón de la transfiguración progresiva de Heracles en un «sabio» desinteresado y consagrado a los hombres. Eurípides nos cuenta el retorno del héroe (otro *nostos* trágico). Tras haber consumado toda su obra, sembrado su camino de favores y salvado a los débiles y oprimidos, regresa a su morada, en espera de reposo. Matará al tirano que amenazaba a su mujer e hijos. Hele aquí dirigiéndose hacia la puerta central del palacio. Está de pie, dominando con su elevada estatura a su esposa y al grupo formado por sus pequeños hijos asidos a sus vestiduras. El les guía. Y he aquí que ese grande desfacedor de entuertos, de maza terrible y fuerza inexorable, se suaviza y conmueve: confiesa que ama a sus hijos, «como todos los humanos»:

> Vamos, hijos, seguid a vuestro padre a la casa. Hacéis en ella una entrada más bella de lo que fue la salida. Revestíos, pues, de valor y no dejéis que manen vuestras lágrimas. Tú también, cara esposa, concentra tu espíritu y cesa de temblar. ¿Por qué os agarráis a mis vestidos? No tengo alas, *ni pienso huir de los que amo.*
>
> ¡Mas no! En vez de soltarme, se asen aún con más fuerza a mis vestidos. ¿Tan cerca estabais del abismo? *Voy a llevarles de la mano,* cual ligeros esquifes remolcados por un barco. *No me incomoda en absoluto ostentar mi ternura paternal.* Los hombres son todos iguales; aman a sus hijos, tanto los más grandes como los más humildes. Pese a las diferencias de condición que pone la fortuna entre los pobres y los ricos, todos quieren a sus hijos (versos 622 y ss.).

El mismo que, dentro de un momento, matará a sus hijos, les habla con esa gentileza un poco compasiva, con esa leve ironía que le impulsa a decir, como todos los padres de familia: vamos, vamos,

no tengáis miedo, no pienso echar a volar. Sorprendemos la intimidad familiar. Vemos al gran guerrero condescender a la «debilidad» del afecto, y entrar en el palacio con la alegría propia de la fuerza que se torna pequeña y discreta para proteger.

Entonces, el coro deja entrever su angustia:

> La juventud es para mí la edad siempre amada. *Si la inteligencia y la sabiduría de los dioses se ajustasen a las de los hombres, una doble juventud sería concedida a las personas de bien,* como signo manifiesto de su virtud... Así podríanse distinguir los buenos de los malos, al igual que entre las nubes los marinos saben contar las estrella (versos 637 y ss.).

Atrévese incluso a expresar claramente su turbación ante la arbitrariedad de los dioses:

> Mas hoy *ninguna distinción evidente marcan los dioses entre el hombre honrado y el malvado,* y en el curso variable que arrastra al mundo, sólo la riqueza resplandece siempre (verso 669 y ss.).

Y, sin embargo, ¡cómo merece Heracles la felicidad!:

> Este héroe hijo es de Zeus; *pero, más grande aún por su virtud que por ese noble origen,* ha llevado a cabo obras que han asegurado a los humanos una vida exenta de borrascas y ha destruido a los monstruos que los amedrentaban (versos 696-700).

Pero Heracles mata al tirano. El coro proclama su alegría y recobra la fe en la justicia de los dioses, toda vez que un «justo» acaba de castigar a un impío:

> Los dioses, los dioses procuran conocer la injusticia y la piedad. Ismene, engalánate con coronas; calles bien enlosadas de la ciudad de las siete puertas, llenaos de coros de danza. Ninfas, cantad conmigo la gloriosa hazaña de Heracles. Tu casta real, oh héroe, hase mostrado superior al alma vil de un príncipe que, sometido a la prueba de la espada, *ha revelado a nuestros ojos que los dioses aún aman la justicia* (versos 772 y ss.).

Tras un instante de angustia por la injusticia de los dioses, la última victoria de Heracles hace brillar con todo su fulgor la

confianza en la divinidad. Esta suprema luz de gozo, envolviendo a los hombres en el preciso momento en que se hallan al borde del abismo, es uno de los grandes contrastes de la tragedia griega y de la vida humana. Porque esos dioses, a quienes el Coro acaba de calificar de protectores de la justicia, van a precipitar a Heracles al colmo del infortunio.

De pronto, decrece la luz. Aparecen en escena Iris y Lisa, mensajeras de la noche infernal. Como hemo dicho en el capítulo sobre el pecado, Heracles, enfurecido, mata a toda su familia. La puerta del palacio se abre. En el mismo sitio donde, un momento antes, Heracles hallábase de pie, acariciando los cabellos de sus hijos y confesando su ternura, vémosle ahora atado a un pedazo de columna, dormido, rodeado de los cadáveres de los suyos. Ante ese cuadro lamentable, imagen de la fragilidad de la felicidad humana, representación del justo doliente, el coro exclama:

> ¡Oh dolor! Ved a esos pobres pequeñuelos; yacen ahí ante su desgraciado padre, sumido en un espantoso sueño tras el asesinato de sus hijos... ¡Silencio, viejos cadmeos, silencio! *Dejadle sumido en ese sueño en que olvida sus desdichas* (versos 1031 y ss.).

Sigue uno de esos dúos líricos, treno de dolor, sencillo y conmovedor, cuyo secreto tan bien conocían los trágicos griegos. El coro expresa su rebeldía contra los dioses injustos:

> ¡Oh Zeus! *¿Por qué este exceso de odio contra tu propio hijo, por qué* arrojarle a este mar de infortunio? (versos 1086-87).

¿Por qué, *sí*, por qué? En el colmo de la angustia ante los misterios del destino, en ese instante en que, juntamente con el coro, cada hombre se pregunta lo que es, de dónde viene, a dónde va, por qué sufren los inocentes, en este momento en que las regiones nocturnas de la vida se revelan en el fondo del alma del pueblo que, conteniendo el aliento, asiste al drama de Heracles, a su propio drama, Eurípides nos hace presenciar el despertar del infortunado. Sigo con las citas, con la esperanza de que, si por casualidad me lee algún hombre de teatro, tal vez experimente el deseo de representar este drama, uno de los más bellos de la literatura universal.

El coro se ha retirado a un lado, en silencio. Heracles se incorpora, endereza penosamente la cabeza. No sabe aún el alcance de su desdicha:

> ¡Ah! Respiro y veo el espectáculo que agrada a mis ojos, el cielo y la tierra con el sol despidiendo sus rayos. Una ola me ha arrastrado, trastornando todos mis sentidos, a esta terrible caída... ¿Qué veo? ¿Por qué, sujeto con estos lazos que, como un navío en rada, aprisionan mi joven pecho y brazos, me hallo sentado junto a ese pedazo de mármol tallado, con unos muertos por compañía?... ¿No habré descendido por segunda vez al Hades? No, no vislumbro la roca de Sísifo, ni a Plutón, ni el cetro de la hija de Deméter. Me siento lleno de estupor, en vano intento adivinar dónde estoy... ¡Eh! ¿Hay, cerca o lejos de aquí, algún amigo capaz de remediar mi embotamiento? (versos 1088 y siguientes).

Un diálogo con Anfitrión motiva que el desventurado descubra gradualmente su desastre:

> ¡Ay de mí! ¿Por qué, pues, perdonar mi vida si soy el asesino de mis amados hijos...? *¿Dónde hallar soledad para ocultar mis males?* ¡Vamos! ¡Que ese velo envuelva mi cabeza de tinieblas! Pues me avergüenzo de mis bajezas, y si tengo sobre mí la mancha de su sangre no quiero transmitir mi mal a otros inocentes (versos 1146 y ss.).

Ese gesto de sublime discreción —Heracles cubriéndose el rostro, como para ocultar la viviente fealdad que él representa a la faz del cielo —colma nuestra emoción: un silencio absoluto reina sobre la escena, una inmovilidad marmórea petrifica al coro alrededor de esa estatua viva de la justicia, misteriosamente afligida por los dioses.

Hipólito

El tercer grado de la paradoja, el *oxymoron* más agudo, está representado por un justo que, además de no cometer faltas, como Edipo, y de realizar positivamente acciones buenas, como Antígona, vive su religión tan profundamente *que casi alcanza la vida mística,* pese a lo cual es también anonadado. Nos referimos a Hipólito.

En esta obra maestra de Eurípides, el personaje del hijo de la Amazona ostenta el papel principal. Mientras que Racine *tuvo* que hacer de él un hombre lacerado por la secreta malicia del amor, a fin de resaltar los celos de Fedra, Eurípides representó en él al *joven puro.*

Hipólito, tipo del efebo ateniense, es diestro en deportes y gimnasia y aficionado a la música y a las artes.

Además de estas virtudes clásicas de *Kalokagathia,* tiene una cualidad más rara, sobre todo en la antigüedad: es casto; es enemigo de los placeres del amor: siente por ellos una repulsión casi fría y desprecia profundamente a Afrodita y a las mujeres.

Como gran psicólogo, Eurípides nos muestra que esa castidad, muy próxima ya a la misoginia —el autor no pudo menos de poner en boca de su héroe algunas de sus ideas personales—, se refuerza en Hipólito con un espíritu razonador, demasiado inflexible, que lo emparenta con la gente joven de todos los tiempos. Cuando la nodriza le revela el amor de Fedra, el mancebo, sin indagar siquiera la responsabilidad real de ésta, prorrumpe en imprecaciones y maldice a todas las mujeres:

> ¡Oh Zeus! ¿Por qué has impuesto a los humanos ese falaz azote de las mujeres, implantándolo a la luz del sol? (versos 616 y ss.).

De Hipólito es el célebre parlamento valedero aún contra las coquetas de nuestros tiempos. Pero esta violencia no es más que el reverso de su virtud:

> Eso has hecho: con el lecho prohibido de mi padre has venido, mujer maldita, a proponernos comerciar. Un agua viva borrará de mí esa mancha. ¿Cómo voy a cometer el mal, siendo así que, con sólo haber oído semejante proposición, no me considero ya en estado de pureza? (versos 651 y ss.).

Esta pureza un poco feroz aparece magníficamente resaltada en la réplica de Hipólito a su padre, que, en su cólera, cree que su hijo es un indigno comediante; volviéndose a él, Teseo le muestra su disgusto:

> ¿Conque tú eres el hombre superior que vive en la sociedad de los dioses, tú el ser virtuoso, puro de todo mal?... Ve, gloríate de tu régimen vegetariano, haz ostentación de tu nutrimiento; bajo la dirección de Orfeo, hazte el inspirado, ten por honor el humo de todos esos conjuros: estás al descubierto. ¡Huya el mundo de las gentes de esta clase!, clamo a todos. Van de caza con imponentes palabras y, secretamente, maquinan la infamia (versos 948 y ss.).

Hipólito yérguese ante la injuria:

> ¿Ves esta luz y esta tierra? No existe en ellas hombre más virtuoso que yo, porque, por encima de todo, sé reverenciar a los dioses... y a una cosa soy ajeno, precisamente aquélla en que ahora crees haberme pillado en falta: hasta el presente día, de los placeres amorosos mi cuerpo ha permanecido puro; no conozco sus prácticas más que de oídas o por haberlas visto representadas en efigie; y tales espectáculos tienen pocos atractivos para mí, *porque mi alma es virgen* (verso 993).

Esta virtud de la castidad se sale de lo corriente: sorprende incluso a Teseo. En Hipólito dicha virtud se inspira en el culto místico de Artemis. ¿Quién no aprobaría esta rara virtud, incluso mezclada de orgullo? ¿Cómo reprobar la aversión de Hipólito por las infames historias propaladas acerca de Afrodita, la diosa del amor? ¿Quién no aplaudiría su respuesta llena de ironía juvenil al viejo que le aconseja venerar a la diosa del amor?

> ¡Conste que a tu Cipris le doy los buenos días! (verso 113).

Deportivo:

> Vamos, compañeros —dice a sus amigos, de regreso de cazar—, entrad en la mansión y pensad en la comida: una mesa bien surtida resulta agradable después de la cacería. Hay también que almohazar a los caballos: una vez saciado, quiero engancharlos al carro para aprestarlos a ejercicios convenientes (versos 106 y ss.).

Músico:

> Un numeroso cortejo de servidores sigue los pasos de Hipólito, haciendo resonar los himnos en honor de la diosa Artemis (verso 54 y ss.),

lo cual da verdadera resonancia a las palabras que expresan su recelosa virginidad de alma:

> De lejos saludo a Cipris, pues soy puro... No me gustan los dioses que se adoran de noche (versos 102, 104),

y demuestra que no es un «tonto», un casto por temor, por retraimiento de la vida. En realidad, Hipólito es otro *místico*. Tal vez formaba parte de una de aquellas asambleas órficas que empezaban a extenderse en la época de Eurípides; las palabras de

Teseo, anteriormente citadas, así lo dan a entender. Absteniéndose de comer carne, viviendo con un pequeño grupo, lejos de las disputas inmorales de la «política», Hipólito representa una forma de vida que constituyó uno de los sueños de Eurípides. Al ideal del ciudadano ateniense clásico, que cree que ciudad y religión se identifican y que la felicidad se encuentra en la acción política, se opone un ideal de vida «cenobítica», apartada del mundo, en medio de un pequeño grupo que busca una vida más pura, una unión más íntima con los dioses, tal vez incluso una redención en el más allá.

Esta religión de sabiduría mística hállase, asimismo, encarnada en el admirable prólogo de la tragedia *Ion,* en que vemos al joven servidor de Apolo entregado a sus santas ocupaciones en el templo de Delfos, en plena aurora, entre los cantos de los pájaros, el murmullo de los olivos sagrados y los rayos de sol que doran su cabellera rubia. Ion tararea con alegría; irradia un grácil donaire, una limpia soltura en sus palabras, en sus gestos. Canta.

Hipólito es también de esa clase: atestigua la voluntad de superar la religión «oficial», inmoral y absurda. Está consagrado a Artemis. Por los prados y los bosques, este precursor de nuestros modernos *boy-scouts* ve y oye a la diosa. Conversa con ella.

Tal es Hipólito: la encarnación más perfecta de un justo. ¿Cómo olvidar su aparición, al principio de la obra? Regresa de una cacería: rodeado de sus compañeros, portador de un haz de dardos, ceñido con una corona de flores, bromeando, chanceándose, feliz, feliz con esa desenvoltura en la pureza que tan extrañamente irradia de ciertos seres jóvenes, con esa transparencia de fresco manantial entre las hierbas y los guijarros, Hipólito se dirige hacia las puertas del palacio, se detiene ante la estatua de Artemis, y, bajo el rayo del sol matinal que dora el comienzo de esa jornada que será para él la última, dice a sus compañeros:

> Seguidme, seguidme cantando a la hija de Zeus, la celestial Artemis, nuestra protectora (versos 58-60).

Entonces, sus amigos entonan este himno luminoso:

> Oh Poderosa, Poderosa, Augustísima hija de Zeus, salud, oh salud, hija de Leto y de Zeus, Artemis, la más bella de todas las vírgenes, ¡tú que en el vasto cielo habitas en la morada de un noble padre, el palacio de oro de Zeus! Salud, oh la más bella, la más bella de las vírgenes del Olimpo, Artemis (versos 61-72).

En esta liturgia de la aurora virginal, se destaca Hipólito: e inclinándose ante el altar, deposita en él su corona de flores con este ruego:

> A ti,señora, te traigo esta corona trenzada por mis cuidados. Procede de una pradera sin tacha, donde el pastor no osa apacentar su rebaño, ni ha pasado nunca el hierro. En primavera, la abeja discurre por ella y *Pudor la sustenta con el rocío de las aguas vivas* para aquellos que, sin afectación, comparten una virtud extendida a todas las cosas; a éstos toca cosecharla: los perversos no tienen derecho a ello. Así, pues, cara señora, para tu cabellera de oro acepta esta diadema de una mano piadosa, porque, entre todos los mortales, soy el único que tengo el privilegio de vivir a tu vera y *conversar contigo; aunque no veo tu rostro, oigo tu voz.* ¡Ojalá pueda doblar el postrer confín en igual estado que cuando comencé mi vida! (versos 73-87).

¡Qué frescor lustral en esta plegaria fluente de aguas vivas campestres! He aquí la aurora de una vida, una de esas auroras que se dan en el nacimiento de cada niño, un albor «*temporal-eterno*» brillando en la frente de los hijos de los hombres a los quince años de su edad. «¡Ojalá pueda doblar el postrer confín en igual estado que cuando comencé mi vida!».

Cedemos a una emoción fácil. Tal vez. Lo que sigue ahora es trágico. Hipólito ignoraba que en el preciso momento que entraba, veíale Afrodita, que, con esa cruel y glacial ironía que constituye uno de los «atributos» de los dioses del Olimpo, acababa de decir acerca de él:

> Por el verde bosque, siempre al lado de la virgen Artemis, Hipólito, con su ágil jauría, extermina a las bestias salvajes, *tras haber hallado allí sociedad más alta de la que corresponde a un mortal...* El jovenzuelo que nos hace la guerra perecerá víctima de las imprecaciones paternas... Veo avanzar al hijo de Teseo, de regreso de las tareas de la caza. Es Hipólito. Voy, por tanto, a alejarme de estos lugares. Pues *él ignora* que están abiertas las puertas del Hades y *que ve la luz por vez postrera* (versos 17 y ss., 51 y ss.).

En este fastigio de su vida «carnal-espiritual», Hipólito está condenado sin saberlo. ¡Qué ironía en su esperanza de terminar la vida como la empezó! Imaginemos el estremecimiento de espanto que debía apoderarse de los espectadores atenienses a la vista de

Hipólito, física y moralmente hermoso, encarnación de sus aspiraciones místicas más íntimas, aquellas aspiraciones que apuntaban a la sazón en aquel pueblo hastiado de crímenes cometidos en nombre de unos dioses inmorales. Los mejores del auditorio debían desear también poseer aquellas virtudes, engendradoras de una belleza nueva. Esperaban tal vez alguna redención jamás oída, cuyo mensaje juvenil traíales Hipólito. ¡Qué turbación la suya al ver entonces que los dioses del Olimpo oponíanse brutalmente a esa elevación del hombre hacia Dios! El divorcio entre la problemática homérica y las nuevas aspiraciones hacia la pureza y la mística aguzábase por momentos.

El lector comprenderá ahora nuestra insistencia en Hipólito: es el tipo más paradójico del justo doliente. Al igual que Fedra, el hijo de la Amazona es juguete de una lucha entre Afrodita y Artemis; el amor de Fedra hacia él es una enfermedad enviada por la diosa para motivar la caída del «jovenzuelo que le hace la guerra». Y logra su intento, pues todo resulta fácil a los dioses (por eso «no son interesantes», decía Péguy). Hipólito reaparece en la escena, no ya conduciendo a sus amigos, sino llevado por ellos, no ya cantando, sino gimiendo, en una de esas contraposiciones simétricas que encarnan los dolores humanos. ¿Hubo alguna vez hombre más justo y más duramente afligido?, debía de preguntarse el espectador.

Escuchemos al coro cantando su inquietud:

> *Perdido he la serenidad* al ver engañada mi espera, desde que el astro de Atenas, el más brillante de la Hélade, ha aparecido ante nuestra vista, sí, ante nuestra vista, perseguido por la cólera paterna en tierra extranjera. ¡Ah! *Indignación siento contra los dioses* (versos 1119 y siguientes).

Escuchemos a Hipólito, sumido en lo más profundo del dolor físico y la angustia religiosa:

> ¡Ah! En nombre de los dioses, acercaos quedamente, servidores, para tocar con vuestras manos este cuerpo cubierto de heridas. ¿Quién permanecer puede de pie a mi lado? Levantadme como es debido; tomad todos a una al infortunado maldito por el extravío de un padre. *Zeus, Zeus, ¿ves mi suerte? Soy yo, el austero adorador de los dioses, yo, que aventajaba en virtud a todos los demás;* el Hades está ante mí y allí me encamino, con la vida arruinada por completo. Así, pues, *en vano he cumplido ante los hombres los penosos deberes de la piedad...* ¿Por qué el dolor se

ha cernido sobre mí... *por qué sobre el inocente que jamás ha obrado el mal?* (versos 1358 y ss.).

«En vano he cumplido ante los hombres los penosos deberes de la piedad». Tal es la trágica cuestión que nos plantea esta escena. Pregunta sin respuesta, grito no oído. Porque, ¿cómo quedar satisfecho con esa moral que se desprende de la tragedia y exige al hombre que se contente con una virtud mediocre que no rechaza los placeres físicos del amor ni escruta a fondo los misterios de los dioses? El hombre accederá tal vez a limitar su aspiración a la felicidad, a ser «sabio» en el disfrute de los goces de la vida. Mas, ¿cómo matar en él el deseo de una virtud más dilatada, de una vida más íntimamente centrada en el misterio divino presente en nosotros? Es imposible, aun cuando esa virtud sea difícil y esa vida mística aparentemente inaccesible. Incluso me atrevo a decir: sobre todo, en este caso. Por lo demás, nos da la sensación de que esa moral sólo triunfa aparentemente y que toda la nostalgia del poeta es para el joven Hipólito: «Dichosas las espigas en sazón y las mieses segadas».

Es evidente —y todavía aparecerá más claro más adelante— que *Hipólito coronado* no tiene absolutamente nada en común con la tragedia de Racine. Es una de las más grandes obras maestras del teatro universal, pero, para verla, hay que situarse en el verdadero punto de vista. Racine escribe un drama psicológico, el de Fedra, con una maestría incomparable. Eurípides plantea un problema metafísico y religioso, y lo representa en una figura inolvidable, evocadora de la angustia de la humanidad ante el sufrimiento. Su drama despierta en nosotros una inmensa aspiración a la misericordia de Cristo, a la pureza de la Virgen María y a la transfiguración de las lágrimas de todos los infortunados. En el Amor.

¿Quién es más grande, Racine o Eurípides? Ocioso es preguntarlo, sin duda. Una obra que ahonda así en la tierra profunda del alma, orientándola hacia Dios; una obra que, al propio tiempo, es sencilla y comprensible, ya que toma al hombre en toda su integridad, se presta a una elección. Nosotros hemos elegido ya. La experiencia demuestra que las simpatías de las sensibilidades adolescentes inclínanse casi siempre por la obra de Eurípides. Mis alumnos de «poesía» son quizá demasiado «ingenuos» todavía para echar de ver el fondo tenebroso del amor raciniano; pero tienen la suficiente lozanía de espíritu para dar su corazón y su compasión a Hipólito.

Este era un poco orgulloso, bastante criticón, muy razonador, íntegro, como ellos; era deportivo, músico, ¿cómo ellos? ¡Ay! No siempre, por desdicha. Era puro, conversaba con una diosa de luz: tendiéronle la mano porque el «cristiano es el que da la mano»; formaron con él la cadena del «hasta la vista», deseosos de asemejársele. Algunos se le parecían, y, con todo, no resultaban necios ni inexpertos, sino «tan genuinos» que, mirándoles, nos repetíamos:

> Viéndoles ocupados en esos juegos, diríase que son inmortales, que no existe para ellos tiempo ni edad...

¿Inmortales? Lo son, en efecto, puesto que ellos han conocido la respuesta de Cristo; saben que, si deben sufrir para seguir al Señor, no es, como en el caso de Hipólito, para abatir sus esfuerzos hacia la transparencia del hombre en Dios, sino, al contrario, para hacerla más límpida todavía. Entonces, repetimos para ellos estas palabras de Hipólito, pero, esta vez, sabedores de que las fuerzas de la tierra y del cielo se aúnan para realizarlo:

> Ojalá puedan doblar el postrer confín en igual estado que cuando comenzaron su vida...

* * *

Dejemos ya esa coplilla, puesto que hemos examinado cumplidamente los tres estadios de la paradoja del justo doliente: Edipo, Antígona-Heracles e Hipólito. Esta digresión habrá descansado al lector, ya que éste habrá podido dormitar al leerla, o pasarla por alto.

El tema del «justo doliente» es esencial en el drama griego: si no lo comprendéis así, es que he escrito para ciegos. La síntesis de Esquilo se desmorona y da paso a una paradoja cada vez más acentuada, que llega al paroxismo con Sófocles y, sobre todo, con Eurípides. Los que creen que los griegos no eran más que gente alegre y despreocupada, sensuales con elegancia o equilibristas de la razón razonante, no han comprendido nada, en verdad.

Nos queda por ver qué actitud moral adopta el justo ante el dolor, qué solución intentaron dar los antiguos al problema. *Heracles e Hipólito* van a introducirnos en un sector desconocido aún de la tragedia griega. Como vemos, éste es un reino inmenso que urge dar a conocer.

IV. LAS APORIAS DEL SUFRIMIENTO

¿Cuál es la actitud de los que sufren injustamente ante la suerte ciega? ¿Es para ellos el dolor un medio de descubrir el perdón de las ofensas, la humildad del que sabe que será siempre pecador a los ojos de Dios y que, por consiguiente, merece sufrir siempre?

El sufrimiento instructor

Cuanto más avanzan los santos cristianos en virtud, tanto más pecadores se consideran, hasta el punto de maravillarse de que la tierra pueda soportar un ser tan culpable. El sufrimiento es acogido como una expiación. Llegan incluso al extremo, según testimonia San Juan de la Cruz, de pedir al Señor *la gracia* de sufrir más todavía. No pudo ocurrir otro tanto con los griegos, puesto que no tuvieron el sentimiento del pecado, ni conocían por dioses más que a unos seres inmorales que se divertían torturando a los hombres hasta una muerte «que todo lo acababa».

Según esto, ¿hay que colegir que el sufrimiento era enteramente absurdo y estéril en la concepción antigua? De ningún modo. Esquilo, el primero, pronunció una de las frases más sublimes sobre el sufrimiento: *sufrir instruye al hombre,* dijo *(Agamenón,* 176), y Agamenón es, en su concepción, un ejemplo de ello: es *pathèi mathos,* instruido por el dolor. El coro expresaba su inquietud a propósito del hijo de Atreo diciendo que no había sufrido aún pese al acto de desmesura que comete sacrificando a su propia hija. Por eso los ancianos prevén un desastre en la casa de los Atridas.

Aunque hay aquí un claro presentimiento del valor misterioso del sufrimiento, no debemos engañarnos respecto al sentido real de esta frase. Ante todo, ésta formaba parte del sistema de explicación que Esquilo intentó defender para relacionar el sufrimiento y el castigo de una culpa. Sabemos que este sistema fue desechado por los trágicos siguientes. Mas lo que realmente interesa observar es *el objeto* de esa «instrucción» aportada por el dolor: éste enseña, de acuerdo, pero ¿qué enseña? ¿La universal malicia de los hombres, la humildad? En modo alguno. Lo que hace es recordar a los mortales, siempre inclinados a olvidarlo, su «condición de mortales», es decir, el límite infranqueable entre los dioses afortunados y los hombres «destinados a morir». El sufrimiento representa ahí una señal

indicadora que funciona cuando se traspasa la frontera de lo humano. Por tanto, su efecto no es la humildad, el sentimiento de culpabilidad, el respeto ante una mano paternal que castiga —todo esto supone un Dios misericordioso desconocido de los antiguos—, sino una *resignación,* hecha de nostalgia y, sobre todo, de *orgullo,* a ser, en cierto modo, mejor que el propio destino, más grande que los dioses (este último matiz sólo aparece en Eurípides).

Sabido esto, se comprende la verdadera significación del *suicidio* entre los antiguos. Si los sufrimientos son demasiado vivos, la injusticia de la suerte demasiado clamorosa, es preferible desaparecer voluntariamente. Preciso es recordar que, según los griegos, la vida humana normal exige, para desenvolverse decentemente, cierta riqueza material, un hogar, numerosos hijos fuertes y bellos, en una palabra, lo que los oradores y moralistas llaman *polupaideia, polupragmosunè*; se requiere también cierto estado de salud corporal. Si corporalmente el sufrimiento es demasiado intenso, si arrebata todos los bienes de la fortuna y de la familia,resulta imposible, según los antiguos, realizar el ideal de la posesión de sí, mostrar a los demás el rostro sereno y resignado, el comportamiento arrogante, en suma la *kalokagathia* que constituye el bien moral por excelencia. Si no se puede salvaguardar todo eso, lo mejor es suicidarse. En este sentido, el suicidio se justifica, puesto que se trata de una concepción que ignora el más allá y no conoce más que dioses perversos. No hay orgullo, cuando menos no es eso lo que domina, sino, ante todo, voluntad de salvar, pese a todo, la faz del hombre, y desaparición discreta y púdica del mortal que desea ahorrar a los demás la vista de su rostro, de su destino *desgraciado.*

La mutilación de Edipo, su destierro *voluntario* se explican de igual forma. El infortunado experimenta la necesidad, casi física, de desaparecer, de borrar una deformidad, una mancha intolerable a la luz del sol:

> Nadie me ha arrancado los ojos, sino yo, desventurado de mí. ¿Para qué ver si nada agradable a la vista me quedaba ya por ver? Llevadme cuanto antes lejos de aquí; llevaos, amigos míos, al *objeto de horror,* al maldito, al ser más odiado por los dioses entre los hombres (versos 1331 y ss.).

El «deber» de la venganza

El sufrimiento tampoco enseña el perdón de las injurias. En la concepción antigua no se perdona una injusticia, *se venga.* Sólo Antígona, en *Las fenicias* de Eurípides, entrevé la belleza del perdón, pero se trata de una mujer y, en el pensamiento del autor, *tal sentimiento no conviene a un hombre.*

El ejemplo más típico de ese «deber de venganza» es la tragedia de *Edipo Coloneo:* esta obra, que data de la vejez de Sófocles, esta especie de marcha fúnebre aplacadora y augusta, este canto en tono menor en que la vida parece detenerse en el umbral de una misteriosa transfiguración, nos presenta a Edipo recobrando su orgulloso ardor, sus encendidas iras, para denegar el perdón a Creón y a su hijo Polínice.

Perdonar a los que fueron injustos sería, a los ojos de los antiguos, perder la posesión viril de uno mismo, la *andreia* propia de los hombres dignos de ese nombre, en una palabra, la *belleza* que constituyó el deseo más profundo de la antigüedad. He aquí por qué, en *Medea, Hécuba y Filoctetes,* el paroxismo del sufrimiento engendra el paroxismo del deseo de venganza.

V. EL PRESENTIMIENTO DE LAS BIENAVENTURANZAS

El sufrimiento se les antoja, pues, irritante a los griegos porque es una *fealdad* física y moral (puesto que lo físico y lo moral están siempre necesariamente relacionados entre sí) que choca con su humanismo fundado en la belleza (no decimos humanismo «estético» porque el término ha adquirido un sentido demasiado peyorativo en ciertos contextos).

No obstante, por una extraña inconsecuencia, los griegos tuvieron al propio tiempo, aun cuando resulte imposible establecer una relación lógica entre ambos hechos, el sentimiento del valor misterioso, de la grandeza del sufrimiento. Aunque no cantaron la belleza del dolor en sí mismo, sintieron un religioso respeto por los infortunados y los muertos. Constituye éste uno de los aspectos más bellos del humanismo griego, ya que lo predispone, a distancia, a la irradiación cristiana.

El culto de los muertos

Los griegos creían que el cuerpo de algunos justos, célebres por sus sufrimientos inauditos, constituía, después de su muerte, una fuente de protección para la ciudad. Así, por ejemplo, diversas ciudades disputáronse la posesión de la tumba de Heracles. No es de extrañar, pues, que hubiese varias de esas tumbas. *Edipo Coloneo* es una especie de «liturgia» de esa elevación de Edipo al rango de protector de la «ciudad coronada de violetas», esto es, Atenas. El viejo príncipe desaparece «de manera maravillosa», declara el mensajero, y los atenienses, por haber recibido bondadosamente al «suplicante», serán protegidos por él eternamente. Muchas tragedias de Eurípides terminan con la «elevación», la «heroización» del sepulcro del «gran doliente»; a menudo son la justificación mitológica de una leyenda litúrgica. Así, Artemis anuncia a Hipólito que su tumba será un lugar de culto en Trecena: las jóvenes irán a depositar sobre ella un bucle de su cabellera antes de contraer matrimonio. De esta suerte, Hipólito conviértese en una especie de dios de la juventud virginal.

El respeto al «suplicante»

Los atenienses serán protegidos por Edipo, por haber recibido con el «respeto debido al suplicante». El deber de hospitalidad para con los errantes, los viajeros, los rechazados por todos y los que nada poseen, es uno de los más sagrados a los ojos de los antiguos. Por haberlo pasado por alto fue severamente castigado el Cíclope. Hay, en efecto, un Zeus *(Zeus Xénios)* que protege a «los Suplicantes».

Este tema es uno de los más importantes de la literatura antigua. Péguy, que comprendió a fondo todo lo relativo a la antigüedad, decía:

> Es el suplicante el que tiene la preponderancia. El que está en peor situación es el que recibe las súplicas. Es Príamo el que está en lo alto y Aquiles el que está en lo bajo. Aquiles se halla aún amenazado por la Némesis de los dioses. El que lo tiene todo, no tiene nada. El que prevalece es el que nada posee *(Los Suplicantes paralelos, pássim).*

¿Quién no recuerda la salida a escena de Príamo para implorar a

su enemigo? Se desliza como una sombra en la sala donde Aquiles y sus compañeros acaban de comer:

> Nadie ve entrar al gran Príamo. De pronto, éste se postra de hinojos ante Aquiles, el matador de hombres... Los compañeros de Aquiles se miran unos a otros, haciéndose señas. Aquiles se levanta bruscamente (XXIV, 477 y ss.).

El hijo de Peleo, cual embargado de respeto,

> toma al anciano de la mano, a fin de que se disipe en él el miedo, y lo levanta, apiadado de aquella testa blanca, de aquella barba blanca (Ibid., 671-672).

La verdadera grandeza de Aquiles reside ahí; y esa grandeza nos permite cerrar *La Ilíada* con una sensación de aplacamiento, de perdón por todas las crueldades del hijo de Peleo.

Si es menester acoger a los desgraciados es porque éstos son enviados por los dioses:

> Pobres o suplicantes, *todos nos vienen de Zeus (Odisea,* VI, 207-208).

declara Nausica, la «princesa feliz», a sus sirvientes. ¡Y cómo nos gusta que sea así, generosa en su felicidad! Esta joven excursionista, «hija de rey», que sueña con el príncipe encantado, recita un «catecismo» muy próximo, en verdad, a la palabra de Cristo:

> Yo era pobre y me recibisteis, tenía sed y me disteis de beber, estaba desnudo y me vestisteis, pues todo cuanto hicisteis al menor de los míos, a mí lo hicisteis.

Los hombres no pueden suprimir el dolor; pero, puesto que los dioses se obstinan en afligirse ciegamente, los mortales pueden, al menos, bajo el cielo implacable de la *Moira,* «fuente de llantos», dulcificar su suerte con la hospitalidad:

> Si Zeus te ha enviado estos males, oh extranjero, debes soportarlos. *Pero, puesto que te hallas en nuestra ciudad y tierra,* no temas carecer de vestidos *ni de nada que se deba deparar, en semejante trance, al pobre suplicante (Odisea,* VI, 190 y ss.).

Los cantos VII y VIII de la *Odisea* describen esta hospitalidad de que es objeto Ulises por parte de la reina Aretea,

> «la que, sentada ante el hogar, hila su copo teñido con púrpura de mar» (Ibid., 305-306),

del rey Alcinoo, que,

> en su reluciente sillón, de espaldas al fuego, bebe su vino a pequeños sorbos, semejante a un inmortal (Ibid., 308-309),

de las sirvientas, que le lavan los pies, le bañan las manos y lo atavían con bellos ropajes. El rey invita a uno de sus hijos mayores a ceder su sillón al viajero desconocido, encantador detalle que basta para evocar toda una escena familiar. Nadie pregunta a Ulises cuál es su nombre. Todos respetan su dolor. Pero el rey observa a aquel misterioso vagabundo. Cuando le ve llorar, bajo su velo, durante el festín en que Demódocos canta las desdichas de Ulises, sin saber que éste se halla allí, entre ellos, Alcinoo ordena cambiar el tema de la canción e inquiere el motivo de sus lágrimas.

Acoger a un suplicante no es, pues, darle un simple mendrugo de pan en la puerta, para desembarazarse de él sin remordimientos, ni cederle un traje viejo, demasiado gastado para los ricos, «pero aún en muy buen estado para los pobres», ni darle de comer en un rincón de la mesa de la cocina, como hacemos, a veces, nosotros, los cristianos («Fulano hace buenas obras»). En la antigüedad, nadie temía recibir a un desgraciado en su hogar. Se le daba lo mejor que había en la casa. Se le hacía compartir la intimidad de la familia, se le bañaba, se le lavaba («Yo no he venido a ser servido, sino a servir», decía Cristo en el Lavatorio de pies, el Jueves Santo). Nadie le preguntaba su nombre ni su procedencia, como haríamos nosotros, «para averiguar si era un pobre interesante»; se le respetaba. Sin duda, algunos abusaban de esta actitud, pero eso jamás fue óbice para que los antiguos siguieran ejerciendo esa generosa hospitalidad que nosotros hemos olvidado casi por completo, pese a ser esencialmente cristiana. Los griegos se vengan de una injuria, pero acogen a los suplicantes: Aquiles muéstrase primero violento, demoníaco, contra el cadáver de Héctor; luego, lo lava personalmente y lo envuelve en un precioso velo, lejos de los ojos de Príamo, por temor a que el anciano llore al verlo. Si nuestras cóleras son menos violentas, siquiera exteriormente, nuestras caridades son menos totales. ¿Qué

es preferible, la violencia y la benignidad de los griegos, o nuestra indiferencia?

El deber de la hospitalidad es tan importante que Eurípides, deseoso de exaltar su patria ateniense y de recordarle incesantemente las verdaderas virtudes de magnanimidad en la victoria y de respeto a los muertos, aunque fueran enemigos, escribió una serie de dramas en que vemos a Atenas acogiendo, en la persona de Teseo o de Egeo, a uno de aquellos desgraciados rechazados por todos. Atenas aparece así como la ciudad guardadora del respeto a las «leyes no escritas». Leed *Los Heráclidas, Las Suplicantes, Heracles*, y os convenceréis de que, en la época en que la guerra del Peloponeso inducía a olvidar a los atenienses sus antiguas virtudes religiosas, Eurípides esforzóse en recordárselas y en cimentar así en los valores morales, los únicos eternos, la estabilidad de la reina de Atica y su derecho a representar a Grecia en la lucha contra la barbarie. A Eurípides cabe el mérito de haber resaltado este aspecto de Atenas. En este sentido, más aún que Esquilo, en quien se inspira en lo tocante a este punto, practica el *charidzestai tè patridi* (amor a la patria sería una mala traducción de estas palabras). *Sófocles limitóse a imitarlo* en *Edipo Coloneo.*

Eurípides fue más lejos todavía: presintió que *el verdadero rostro del hombre se revela en el dolor* y que, por tanto, *despreciar a un suplicante,* como hacen los vencedores de Troya en *Las troyanas,* equivale a *cometer un crimen contra el hombre.* Esta obra es una larga melopea que canta la gran piedad por los vencidos. Todas las desventuras, todas las violencias criminales de los griegos se concentran, se ciernen con todo su peso, en el corazón de la infortunada Hécuba, la anciana reina, esposa y madre. Ella encarna a la mujer destinada a sufrir siempre a causa de la maldad de los hombres:

> Levanta, infortunada, la cabeza del suelo, endereza el cuello. Ya no hay Troya, ni reina de Troya. La fortuna cambia, resígnate. Boga a voluntad de la corriente, boga a voluntad del destino; no opongas a la ola la barca de tu vida; boga a voluntad de los azares (versos 98 y ss.).

Una sucesión de desdichas va a postrarla poco a poco: Casandra es dada en botín a Agamenón, Andrómaca reducida a la esclavitud, Astianax muerto, Polixena inmolada. Por último, entre un fragor de trompetas y el estruendo de las murallas de Troya que se desploman

a lo lejos, bajo las llamas, Hécuba se dirige, como una «vieja perra abatida», hacia el barco de su raptor.

En este lúgubre lamento, son, no obstante, los griegos «los que están en mala posición»: pese a su condición de vencedores, como no respetan el dolor de los vencidos, van hacia un castigo que Eurípides nos hace entrever en el porvenir por boca de Casandra:

> Evitar la guerra es el deber de todo hombre sensato; si, no obstante, hay que llegar a ella, no es corona desdeñable una bella muerte de la ciudad; mas morir por una causa sin belleza tan sólo acarrea deshonor. Por eso, madre mía, llorar no debes por mi patria ni por mi himeneo. Para aquellos a quienes tú y yo más odiamos, mi matrimonio la ruina constituirá. ¡Desdichado Ulises! ¡No sabe los sufrimientos que le esperan! ¡Oh patria querida, y vosotros, hermanos míos, que reposáis bajo la tierra, y tú, padre, que nos diste la vida! No tendréis que aguardarme mucho tiempo. Llegaré a la morada de los muertos *victoriosa,* tras haber destruido la casa de los Atridas, los causantes de nuestra perdición (versos 400 y ss.).

Entre las llamas del incendio, los gemidos de los moribundos rematados por los vencedores, el abatimiento de la anciana reina, obligada a sepultar a su propio nieto, el joven Astianax, en un broquel, entre el fragor de las trompetas de la victoria griega, Eurípides nos muestra su gran piedad por los vencidos: poco a poco, esa piedad conviértese en una aurora: los verdaderos vencedores de esta jornada son los troyanos que desaparecen, pese a que nadie canta para ellos ningún himno triunfal. Y los vencidos *son los griegos.*

Tal es lo que un poeta atrevióse a decir a sus conciudadanos en plena guerra del Peloponeso. En aquel tiempo, el arte era algo «público», no exclusivo de ciertos sectores, ni «simbolista». De hecho, los atenienses habían olvidado la lección que Tucídides había puesto en labios de Pericles, en ocasión de su discurso fúnebre por los muertos de la guerra:

> Los atenienses escuchan siempre a los magistrados y acatan las leyes, *sobre todo las que favorecen a los oprimidos,* y todas aquellas que, incluso sin estar escritas, infligen al transgresor un desprecio universal *(Tucídides,* II, 37).

El día en que los hombres olviden tales textos, la vida no merecerá la pena ser vivida.

La ofrenda del hombre a la muerte

Los muertos son sagrados, los suplicantes proceden de Zeus. Hay más aún: el sacrificio voluntario de la vida, la entrega espontánea al sufrimiento y a la muerte, sobre todo la entrega de un ser joven, de una vida virgen, eleva al hombre por encima de sí mismo y lo introduce en el reino de los héroes venturosos. Fue Eurípides el único que captó y puso de manifiesto el valor incomparable de esas gestas. La idea aparecía ya en *La Ilíada,* en Esquilo (Eteocles) y en Sófocles (Antígona). Pero Eurípides hizo algo más que mostrar la vocación al sacrificio que alienta en todo hombre; reflexionó sobre ello y sintióse visiblemente atraído por la misteriosa belleza vinculada a tales hazañas. Recomendamos la lectura del sacrificio de Menecea en *Las fenicias* y el de Macario en *Los Heráclidas.*

El ejemplo más magnífico lo hallamos en *Ifigenia en Aulis.* En realidad, no debemos presuponer que Ifigenia acepta la muerte fácilmente: se somete a su padre, pero ama la vida, la sonrisa: las primeras escenas del drama nos la presentan graciosamente indiscreta con su padre, a quien ve preocupado:

> IFIGENIA.—Vamos, desarruga ese ceño; suaviza la mirada, querido.
>
> AGAMENÓN,—¡Pero si sentirme no puedo ya más feliz de verte, hija mía!
>
> IFIGENIA.—¿Por eso brotan lágrimas de tus ojos?
>
> AGAMENÓN.—Larga es la separación que nos espera.
>
> IFIGENIA*(maliciosamente, creyendo que su padre alude a su casamiento con Aquiles).*—No sé a qué te refieres y, con todo, creo adivinarlo, padre amado.
>
> AGAMEÓN.—Tus palabras, tan llenas de intención, me enternecen más todavía.
>
> IFIGENIA.—En este caso, me dedicaré a decir extravagancias, si con ello he de animarte. (*Maliciosamente*). Oye, padre, ¿piensas establecerme en otra casa?
>
> AGAMENÓN.—Deja eso; las muchachas no deben saber esas cosas (Trad. Garnier, T. I, p. 28).

Racine no supo emplear ese tono jovial, púdico y burlón, afectuoso y discreto, tan esencialmente griego. Hizo de su Ifigenia una figura académica, desprovista en absoluto de interés.

La infortunada joven no sabe lo que se avecina. Cuando, inesperadamente, se entera, su súplica resulta conmovedora en su fragilidad. Reproduciré un fragmento para demostrar hasta qué

punto Racine es aquí inferior a Eurípides (naturalmente, hay que leer el texto griego, pero conviene adelantar algo al lector):

> Si yo poseyera, padre, la elocuencia de Orfeo, la magia persuasiva de sus cantos, para lograr que me siguieran las rocas y hechizar a mi antojo los corazones con mis discursos, habría recurrido a esos sortilegios; mas no tengo otro artificio que ofrecerte que mis lágrimas; ése es mi único recurso; y el ramo que mi mano suplicante a tus pies deposita es el cuerpo que mi madre puso para ti en el mundo; no me hagas perecer antes de hora. *Es dulce ver la luz.* La primera fui en llamarte padre, y tú me llamaste hija; la primera que, abandonada sobre tus rodillas, te prodigué y recibí de ti tiernas caricias. Entonces, me decías: «¿Te veré algún, día, hija mía, feliz en la morada de un esposo, llena de vida, envuelta en un esplendor digno de ti?». Enlazando entonces estos brazos que ahora te estrechan para implorarte, respondíate: «¿Y yo, qué haré por ti? Cuando seas anciano, padre, ¿te recibiré, huésped querido, en mi palacio, para compensar de sus penas a la mano que ahora nutre mi debilidad?». *De esas conversaciones conservo la memoria; tú, en cambio, las has olvidado, y quieres matarme...* ¿Qué me importan a mí los amores de Alejandro y Helena? ¿Es posible, oh padre mío, que ese Paris haya venido para mi perdición? Vuelve los ojos hacia mí; dame una mirada, un beso, para que de ti me lleve al menos al morir ese recuerdo... Una sola palabra aún, más fuerte que todos los argumentos: *contemplar esta celeste luz, es, para los mortales, la más dulce cosa imaginable;* en los Infiernos no existe la alegría; *insensato es el que desea morir. Más vale una miserable vida que una bella muerte* (Ibid., p. 52 y siguientes).

Rara vez se han unido en forma tan desgarradora el patetismo de la vida joven, amante de la luz, la ternura, la vida estremecida de aurora, implorando clemencia, y la discreción, el respeto, el comedimiento quedo y velado en la imploración. ¡Qué armonía, asimismo, de grandeza y de familiaridad! Los clásicos franceses, con toda su belleza, perdieron este secreto.

«Más vale una miserable vida que una bella muerte»: ¡Qué lejos está Ifigenia de comprender la nobleza del sacrificio! Mas he aquí que, a causa de ella, Agamenón se indispone con Clitemnestra, Aquiles amenaza a Ulises, los griegos están expuestos a devorarse en una sangrienta guerra civil. La guerra de Troya —que, en esta tragedia influida por las ideas de Herodoto, es el episodio central de la cruzada de la civilización contra la barbarie, el albor de Salamina—, ¿dejará de desencadenarse por culpa de ella, de una

simple muchachita? Súbitamente, Ifigenia comprende; abre los ojos, detiene a Clitemnestra y a Aquiles, y les dice estas palabras admirables:

> Se ha dictado sentencia de muerte contra mí; ¡pues bien!, que esa muerte redunde en mi gloria es mi deseo, despojándome de una cobardía que no cuadra a las almas bien nacidas. En mí toda la gran patria helénica tiene fija la mirada; de mí depende la travesía de las naves, la ruina de los frigios, la seguridad de las esposas futuras, preservadas de los bárbaros... Muriendo, la liberadora seré de esas amenazas, y por haber librado a Grecia, mi fama será gloriosa y bendita.
>
> ¿Sería, por mi parte, razonable, apegarme a toda costa a la vida? *La vida me diste para todos los griegos, no para mí sola...* Mi sola existencia, ¿sería un obstáculo para millares de heroísmos? Y si es cierto que Artemis ha querido escogerme por víctima, ¿voy yo, mortal, a entorpecer los designios de una diosa? No, es imposible. *Daré mi cuerpo a Grecia.* ¡Sacrificad a Ifigenia, id a destruir Troya! Tales son los monumentos que legaré a la dilatada memoria de los siglos; *¡ésos serán mis hijos, mis himeneos, mi gloria!* Al bárbaro el griego debe dominar, no —¡oh madre mía!— al griego el bárbaro. A éste correspondele la esclavitud; al griego, *la libertad* (Ibid., p. 58).

«Daré mi cuerpo a Grecia», frase sublime en boca de la joven que no quería morir. Transfigurada por la inminencia de la victoria que vislumbra en lontananza, Ifigenia canta, camino de la muerte:

> ¡Me sustentaste, Micenas, para que resplandeciesen sobre Grecia albores de esperanza! No me niego a morir. Adiós, dulce luz (Ibid., p. 64).

Algunos pensarán, quizá, que el presente tema es en extremo trivial, algo así como el *dulce et decorum est pro patria mori.* Sin duda. Pero aquí el sacrificio se «asume libremente»: Ifigenia «se entrega» a él aun cuando nada la obliga, puesto que no es un soldado; por lo demás, sus palabras tienen un extraño acento de sacrificio ritual, en que una víctima santa se consume por la salvación de los demás.

El mismo tema de la ofrenda voluntaria al sufrimiento y a la muerte aparece también, en Eurípides, en un marco familiar: por un marido que, en realidad, no merece la pena, por un hombre que se muestra ingenuamente egoísta. Alceste accede a morir, ya que Apolo ha exigido que, para que no muera Admeto, otro ser vivo debe morir

espontáneamente en su lugar. La esposa acepta, y de esta aceptación surge la tragedia *Alceste,* cuya primera parte constituye una de las más emocionantes sutilezas sobre la muerte que nos es dado conocer.

El palacio de Admeto parece derrumbarse bajo el peso del silencio:

> ¿Qué significa esta calma ante el palacio? —canta el coro—. ¿Por qué está tan silenciosa la morada de Admeto? Ningún amigo hay en la vecindad que decirme pueda si debo llorar a la reina ya difunta, o si, viva aún, ve la claridad del día, Alceste, que a mis ojos y a los ojos de todos se ha mostrado hacia su esposo la mejor de las mujeres (versos 77 y ss.).

Alceste, joven aún, ha optado por morir. Los viejos padres de Admeto, que, según la concepción griega de la vejez, debían prestarse a morir para salvar a su hijo, hanse negado a hacerlo:

> Y, no obstante —dice Alceste dulcemente—, el autor de tus días y la que te puso en el mundo habíante abandonado, a una edad en que muy decoroso hubiera sido para ellos morir y salvar a su hijo con una muerte gloriosa. Pues a nadie tenían más que a ti, sin esperanza, tú difunto, de procrear otros hijos. Y nosotros hubiéramos podido vivir juntos el resto de nuestra vida, y tú no gemirás, Admeto, privado de tu esposa, con unos huérfanos a tu cuidado (versos 290 y ss.).

Es curioso que, a menudo, cuanta menos felicidad ha brindado la vida al hombre, tanto más se apega éste a la existencia: eso explica que las personas de edad se resistan tanto a morir y, en cambio, la juventud, que lo espera todo de la vida y aún no ha recibido nada o casi nada de ella, dé la suya fácilmente. Eurípides entrevió esta ley misteriosa: aureoló a Alceste con este conmovedor atavío. El discreto reproche de la esposa que, reparemos en ello, parece considerar muy natural el hecho de ser ella la que tenga que morir y se abstiene de echárselo en cara a su marido, se disipa pronto en estas sencillísimas palabras:

> Mas, sin duda, esas cosas cúmplense por la voluntad de un dios (versos 297-298).

Diciendo adiós a la vida, sólo piensa en sus hijos, en su esposo:

> Cuando comprendió que había llegado el gran día —refiere el mensajero—, con agua corriente bañó su hermoso cuerpo, y

sacando de una estancia de cedro, joyas y vestidos, atavióse con decoro. Luego, colocándose ante el hogar, elevó esta plegaria: «Señora, puesto que voy a descender bajo la tierra, por postrera vez, de hinojos, te dirigiré mi súplica: vela por mis hijos huérfanos, une a uno con una esposa de su agrado; da a la otra un noble esposo. Que no les suceda a ellos lo que a su madre, que sucumbe: ¡lejos de morir antes de hora, que en la prosperidad, en el suelo de sus padres, mi hijos gocen de una vida de delicias!».

Todos los altares aderezados estaban en el palacio de Admeto y ella acercóse a ellos con una plegaria, para coronarlos de ramos de mirto —sin lágrimas, sin gemidos, *sin que la inminencia del infortunio alterase la belleza natural de su tez...*

Los niños, asidos a los velos de su madre, lloraban; y ella, tomándolos en sus brazos, estrechólos en ellos sucesivamente pensando en su muerte cercana. Todos los servidores de la casa lloraban, compadecidos de su señora. Y ella tendía la mano a cada uno de ellos, *y no hubo ninguno, por vil que fuera, a quien ella no dirigiese la palabra,* en tanto recibía su saludo (versos 158 y ss.).

¡Qué lección para los griegos esta compostura en el dolor, esta «cortesía» para con todos en el umbral de la muerte! Y ese detalle admirable de los sirvientes, de quienes ni uno solo, «ni siquiera el más vil», es olvidado, nos revela la bondad, la sencillez de esa joven reina que se hacía amar de todos. ¡Además, es ella la que se presta a morir! Paradoja que, no obstante, todos identifican con la verdad, ya que siempre, misteriosamente, será menester que los justos se ofrezcan voluntariamente a la muerte para que vivan los demás.

Al igual que Antígona, siente Alceste, ante la proximidad de la muerte, flaquear su grandeza de alma. La gloria que conquista dándose parece no sostenerla ya. Expresa su angustia, pues sabe que «el que muerto está nada es». En una de las liturgias del dolor que los trágicos griegos prodigaron incansablemente en la escena (lo cual demuestra hasta qué punto les preocupaba el problema del sufrimiento y de la muerte), Alceste canta este treno desgarrador:

Sol y claridad del día, nubes que en el cielo voláis en raudo remolino, tierra y techo de mi casa; lecho nupcial de Iolcos, mi patria... Veo, veo un esquife infernal de dos remos; y Carón, el barquero de los muertos, con el bichero en la mano, llámame ya: «¿Qué esperas? ¡Apresúrate! No me demores.» Con sus palabras me apremia, impetuosamente... ¿Ves, Admeto? Me arrastran, me arrastran a la morada de los muertos. Bajo sus oscuras cejas, clava en mí la mirada; tiene alas —¡Hades se acerca; las tinieblas de la noche sobre mis ojos se extienden. ¡Hijos míos, hijos míos!

> ¡Hecho está ya! ¡No tenéis madre! ¡Ojalá podáis, hijos míos, ver dichosos esta luz! (versos 244 y ss.).

Renace la calma en su interior. Alceste reafirma el alcance de su acción, renueva su entrega voluntaria. Una luz velada, dorada, penetrada de silencio, envuelve la *ultima verba:*

> Para honrarte, Admeto, al precio de mi vida en estado de ver la luz te he puesto. *Muero, cuando, en vez de morir por ti,* tomar esposo a mi gusto podría entre los tesalios, y habitar en la prosperidad una mansión real. *Mas he rehusado vivir separada de ti* con mis hijos huérfanos, y *sacrificado los dones de la juventud que eran mi alegría...* ¡En fin! De ti depende ahora agradecer mi gesta. La súplica que te dirigiré no podrá compensarla, pues *nada hay tan precioso como la vida,* pero tú mismo convendrás en que es justa... A nadie tendréis, hijos míos, en los momentos en que nada vale excepto el afecto materno. Porque debo morir, y no es mañana ni pasado el plazo en que alcanzarme ha esta desventura: ahora mismo contada seré entre los que no existen. *¡Adiós! Vivid felices.* Tú, esposo mío, podrás vanagloriarte de haber tomado la mejor de las esposas; vosotros, hijos míos, de haber tenido la mejor de las madres (versos 282 y ss.).

Sólo le resta la gloria, el orgullo de haber sido buena. Mas esta alegría está anegada en lágrimas, estremecida de sollozos reprimidos. ¿Cómo tildar eso de orgullo?

Cuando Alceste expira, Eurípides, que introdujo en sus dramas el patetismo sensible, dilatando así el cuadro del dolor humano, nos presenta a Eumelos, el niño, prorrumpiendo en exclamaciones de dolor:

> ¡Ay! ¡Ay de mí! Mamá hásenos ido bajo la tierra; no existe ya, oh padre mío, bajo la luz del sol. ¡Nos ha abandonado a una vida en la orfandad, ¡la desdichada! Mira, mira sus párpados y sus manos inertes (versos 393 y ss.).

Y, arrojándose sobre el cuerpo de Alceste, agrega:

> ¡Atiende, escucha, oh madre, te lo suplico! Soy yo, madre mía, el que te llama, yo, tu hijo, inclinado sobre tus labios (versos 399-400).

El coro canta entonces la belleza de la que se ha entregado a la muerte en la flor de la juventud:

> ¡Oh hija de Pelias, que la bienandanza te siga a las moradas de Hades, a la mansión sin sol donde habites!... Es, con mucho, sí, con mucho, la mejor de las mujeres esa que ha surcado las aguas del Aquerón en el esquife de doble remo. Cuando la madre negóse a dejar que la tierra cubriera su cuerpo para salvar a su hijo, cuando el padre, grávido de años, negóse, asimismo, a morir por él..., cuando crueles ambos defender no osaban, pese a sus canas cabezas, al que puesto en el mundo habían, *fuiste tú la que, en tu radiante juventud, muriendo por él, la luz abandonaste* (versos 435 y ss.).

No cabía exigencia más absurda que esta de Apolo, deseoso de que alguien se ofreciese a morir por Admeto. La ocasión era, pues, más que justificada para proclamar a voces el desprecio por los dioses. Con todo, Eurípides quiso mostrar que, por encima de la resignación, hay el don voluntario, sin recriminación. La perversidad del dios de la Muerte declarando a Apolo, que, pese a todo, intenta salvar a Alceste, «que la muerte de los jóvenes le brinda una porción más bella», inspira a Eurípides la exquisita creación de Alceste, que bastaría para destruir la leyenda de la misoginia del dramaturgo y pone de manifiesto a qué grado de belleza moral puede elevarse el ser que acepta la muerte libremente.

* * *

El lector nos reprochará, sin duda, estas numerosas citas. ¿Mas cómo hacerle ver, si no, la belleza de estas gestas? Además, estos pasajes, poco conocidos,despertarán tal vez el interés por Eurípides, a quien, personalmente, pongo a la misma altura que los otros dos trágicos griegos. Por otra parte, Eurípides presenta un interés particular para los cristianos, porque, como hemos visto repetidamente, y veremos de nuevo más adelante, presintió muchos temas nuevos del humanismo y, en ocasiones, acercóse singularmente al clima cristiano. De los tres trágicos es, desde luego, el más citado por los Padres de la Iglesia.

Sin embargo, no hay que engañarse: ese don voluntario de la vida, ese valor único otorgado al sacrificio de una existencia virgen, limítase al marco de la familia, de la ciudad, o de la civilización panhelénica (esto a propósito de *Ifigenia*). Pero el sacrificio nunca se consuma para la humanidad entera, ni para salvar a los desgraciados, a las «gentes desprovistas de interés», por ser pobres e ignoradas.

Tampoco se da ninguna explicación del valor misterioso del sufrimiento: respetar a los suplicantes, dar la vida, honrar a los muertos, son instintos profundos del hombre. La grandeza de los griegos estriba en haberlos obedecido, en haberlos cantado, *aun cuando todas sus concepciones morales debieran haberles orientado al horror al sufrimiento, tan carente de belleza, tan opuesto a la armonía* de aquellos jóvenes rostros que llevaban por nombre Lisis, Carmides, Ion... El humanismo griego muéstrase, pues, ilógico en lo tocante a este punto, mas esta falta de lógica resulta afortunada: basta recordar el desprecio al hombre, manifestado por los métodos nazis, para comprender que esos sentimientos de respeto al dolor, por arraigados que estén en el hombre, pueden, no obstante, ser olvidados por millones de hombres. Y lo son aún.

Todo sucede, por tanto, como si los griegos sintiéranse orgullosos de poseer algo de que carecen los dioses: el dolor y la muerte. El hombre que sufre y muere cumple su destino, decía Homero. Nadie dice jamás por qué, pero, de estos sufrimientos, irradia *una misteriosa plenitud.* Parece que a los dioses del Olimpo les falta algo. ¿Es posible? ¿Faltarles algo a ellos que tenían todo cuanto apetecían los griegos, esto es, juventud, salud, música e inmortalidad? Sí, les falta sufrir. No tienen destino. Carecen de interés.

VI. LA PACIENCIA, LA PIEDAD Y EL PERDON EN EURIPIDES

Los griegos no comprendieron que el sufrimiento podía introducirles en un mundo de perdón: resignáronse al infortunio con dignidad. Con frecuencia, eligieron incluso el suicidio para borrar su aflicción de la tierra. Asimismo, tampoco imaginaron que el dolor podía conmover a un Dios de misericordia.

Con todo, pese a no comprenderlo, lo entrevieron: sospecharon que era más hermoso *vivir* en el dolor que evitarlo con la muerte. Soñaron con un dios solícito para con la miseria del hombre. Es más, cosa maravillosa en quienes no tuvieron la fe cristiana, captaron la grandeza del perdón de las injurias. Al término de estas largas páginas, henos aquí de nuevo frente a Heracles e Hipólito, «antenas expectantes», en busca de la «buena nueva». A Eurípides le cabe la gloria de haberlas descubierto.

La paciencia de Heracles

Hablábamos antes del suicidio como medio de salvar la belleza, la dignidad humana; el último de los trágicos entrevió que acaso sería más bello resolverse a vivir a pesar de todo.

Al volver en sí, después de su crimen, la primera reacción de Heracles, como la del Ayax de Sófocles, es quererse matar. Pero Teseo le convence poco a poco de que *es más sublime* resignarse a vivir. Asistimos entonces a una lucha en que sorprendemos los movimientos del alma antigua en su intento de superarse a sí misma:

> ¿Qué necesidad tengo de vivir? —inquiere Heracles—. ¿De qué me valdría conservar una existencia inútil y maldita? ¡Que dance ahora Hera, la ilustre esposa de Zeus, causante de mi perdición!; ¡que haga resonar con su calzado el brillante suelo del Olimpo! Ha logrado lo que se proponía: *al hombre más grande de Grecia, ha convertido en una ruina, de la que no restan ya ni los cimientos*. ¿Y habrá quien eleve plegarias a semejante diosa? Por despecho, a causa de una mujer amada de Zeus, ha hecho perecer al bienhechor de Grecia, un hombre sin tacha (versos 1301 y siguientes).

Gradualmente, el héroe se deja convencer: entrevé un mundo nuevo:

> He reflexionado —dice—; por pesada que sea la carga que me oprime, renunciar a la vida cobarde crimen sería.
>
> El que rechaza a la Parca fatal
> tan sólo opone al enemigo una mano desigual.
> Está bien, *seré fuerte... viviré...*
> ¿Acaso no he soportado ya mil zozobras
> sin inmutarme ni verter una lágrima?
> Que así sea. Esclavo del destino,
> obedezcamos (versos 1347 y ss.).

Entonces, en vez de refugiarse en el orgullo del suicidio, Heracles, que era el sostén de todos los desgraciados, accede a marcharse, vacilante, sostenido por Teseo:

> ¿Qué ha sido del tan ensalzado Heracles? (verso 1414),

inquiere Teseo. Y el héroe exclama:

> Yo, lleno de oprobio por haber destruido a mi familia, extraviado para siempre, seguiré a Teseo como una barca llevada a remolque (versos 1423 y ss.).

y el coro agrega:

> Partimos desolados y con los ojos llenos de lágrimas: perdido hemos al más grande de nuestros amigos (versos 1427-28).

Heracles, que entraba en su casa llevando a sus hijos, asidos a él, *accede ahora a dejarse llevar, a su vez:*

> Cuando eras joven —decía Cristo a San Pedro—, ceñíaste tú mismo; mas tiempo vendrá en que otro te ceñirá y te llevará a donde no quisieres ir.

Esta aceptación de la vida hállase aún bajo el signo de una resignación un poco altiva: Heracles conserva en su corazón un sentimiento de desprecio hacia los dioses. Su sufrimiento es inexplicable: ¿quién lo justifica? Heracles no ve en él la mano providencial de un dios «que trueca en bien de sus elegidos todo cuanto les acontece». *No vislumbra en él alegría.* ¿Cómo reprochárselo a Heracles? Este comprendió que era más digno vivir, incluso en la desgracia; que morir entrañaba cierta cobardía. El mismo ideal de la *kalokagathia* inspira su acto, sólo que más refinado. Materialmente, el gesto aseméjase a la humilde aceptación de los sufrimientos. Mas su acento, su significación son enteramente distintos.

La piedad de Artemis

Mas he aquí que, al fin, los dioses parecen conmoverse ante los sufrimientos de los mortales; se movilizan, descienden de su palacio dorado, donde viven sin inquietud, y préstanse a consolar. El final de *Hipólito coronado* nos presenta al héroe moribundo, llevado por sus compañeros de caza; ahora le toca a él ser conducido, en vez de conducir él a los demás, como al principio, con su ímpetu puro y juvenil. Pero, en medio de sus gemidos, entre las maldiciones de la desesperación, apunta el apaciguamiento: Artemis, la diosa a quien habíase consagrado, hace acto de presencia para consolar a su fiel servidor. La escena se transfigura; la desgarradora tristeza va cediendo gradualmente, trocándose en una serenidad celestial:

¿Qué es esto? —inquiere Hipólito—. ¡Oh perfume de divino aliento! En mi aflicción lo he percibido. Mi cuerpo se ha aliviado. ¿Está en estos lugares ella, la diosa Artemis?

Y la diosa responde:

> Sí, desdichado, aquí está tu amada diosa.
>
> HIPÓLITO.—¡Oh señora! ¿Ves el miserable estado en que me encuentro?
>
> ARTEMIS.—Sí, veo; mas a mis ojos está vedado el llanto.
>
> HIPÓLITO.—Ya no tienes cazador; sirviente no tienes ya...
>
> ARTEMIS.—Dices bien; pero, en la muerte, sigues siendo caro para mí...
>
> HIPÓLITO.—No más caballero ni guardián de tus imágenes.
>
> ARTEMIS.—Así lo ha decidido la perversa Cipris.
>
> HIPÓLITO.—¡Ay! ¡Esa es, pues, la mano divina que me mata! (versos 1395 y ss.).

Entonces Hipólito, como Heracles, profiere esa terrible frase, reveladora de la angustia antigua ante la maldad de los dioses:

> ¡Que no pueda un mortal acarrear males a los dioses...! (verso 1415).

Pero Artemis enséñale a tener resignación: «No te opongas, perdona...» (verso 1416).

Esta escena, de admirable poesía, basta para elevar el drama muy por encima de lo más hermoso de Racine. Nos hallamos en el punto culminante de la antigüedad griega (en el campo de la poesía, naturalmente). Entrevemos la compasión, la consolación divina en el sufrimiento.

No obstante, la diferencia con el cristianismo es aún inmensa. En el momento en que Hipólito entra en agonía, en el momento en que más necesitado está de ayuda celestial, en esa hora postrera en que la plegaria de la Iglesia se torna más ardiente en torno al lecho de nuestros cristianos agonizantes, en el instante en que el cielo se abre para mostrarnos las cohortes de ángeles santos aguardando al alma justa para llevarla «al seno de Abrahán», *in paradisum deducant te angeli,* en aquel momento, Artemis desaparece:

> Adiós, pues. No me está permitido ver difuntos, ni manchar mi vista con el estertor de los moribundos. Y muy cerca te veo ya del instante fatal (versos 1437 y ss.).

Un dios griego no puede llorar, no puede «manchar su mirada» con el estertor, con las últimas convulsiones y los dolorosos gestos de los moribundos. No puede presenciar esa horrible dislocación del cuerpo en la agonía, porque un *dios griego no se humilla.* Aunque Artemis quiso ayudar a su místico servidor, a su paje juvenil, se abstuvo de asistirle hasta el último suspiro, hasta la mueca de dolor, hasta el horror de la podredumbre. Ni siquiera lloró por él.

«Un pequeño pensamiento para Juana, una pequeña plegaria para Juana, una pequeña lágrima para Juana», implora la doncella de Orleáns en la hoguera. La voz de la Virgen le responde: «No estás sola, Juana, ven, ven.» Y las llamas de la hoguera conviértense en un cirio gigantesco alzado entre los hombres. Hipólito obtuvo una mirada, unas palabras, mas no alcanzó ni una sola lágrima porque los dioses griegos jamás amaron lo feo, lo deforme.

Cristo, en cambio, lloró por Lázaro. «Jesús agonizante lloró por los desvalidos.» ¿De qué serviría un Dios que no llorase por nuestros pesares, que no nos acompañase hasta ese instante supremo de toda vida, el único importante, el de la muerte?

El perdón de Hipólito

¿Nos hallamos cerca del cristianismo? En cierto modo, sí: nunca habíamos visto una diosa inclinada hacia un fiel servidor moribundo. Con todo, estamos lejos aún de Cristo. Una vez más, la antinomia radical que tan terrible se les antojó a los griegos y que a tantos ha alejado de la conversión al Evangelio: «Un Dios crucificado». Da la impresión de que la ayuda de Artemis fue sólo una farsa y sus palabras mera ironía. Nos dan ganas de gritar como Heracles:

> ¡Que dance ahora Artemis, con su talón sonoro, sobre el brillante suelo del Olimpo! *¿Habrá quien eleve plegarias a semejante diosa?* (versos 1303-1304).

Lo más admirable es que Hipólito, transfigurado, en vez de maldecir, consiente en quedarse solo a la hora de la muerte:

> ¡También yo saludo tu partida, oh bendita virgen! ¡Que renunciar puedas sin pena a nuestra larga intimidad! (versos 1440 y ss.).

Este sublime ejemplo de resignación, de *aidôs,* va a culminar

ahora con lo que, en mi opinión, es la flor más delicada del humanismo de todas las tragedias griegas. Lo que Edipo no quiso, esto es, perdonar a los causantes de su perdición, lo hará Hipólito. Ruega a su padre, causa indirecta de su muerte, que le tome en brazos. Entonces, entre esos dos «hijos de la gleba», que permanecen solos como suelen estarlo todos los mortales al final de las tragedias, entre esos dos desgraciados en quienes se concentra toda nuestra piedad, se entabla este diálogo inmortal, destinado a sobrevivir a las pirámides:

> H.—¡Oh, padre mío! Tómame y endereza mi cuerpo... ¡Ah! ¡Vislumbro ya las puertas infernales!
> T.—¡Ay, hijo mío! ¿Qué harás con mi dolor? ¿Dejarás mi alma con su mácula? (versos 1445 y ss.).

Entonces, Hipólito, pese a no tener fe en un Dios misericordioso, con un gesto ya plenamente cristiano, extiende sobre Teseo la inmensa ayuda del perdón:

> Yo te absuelvo del crimen de mi muerte (verso 1449).

Luego, se cubre el rostro y muere en el silencio...

* * *

¿Quién dice que el alma antigua no fue grande? Las virtudes de nosotros, los cristianos, que conocemos el significado del sufrimiento, ¿son siempre como la de Hipólito coronado, aun cuando éste no tenía, en realidad, los dioses que merecía? ¿Comprendéis ahora por qué amo a esos jóvenes alumnos que, cada año, admiran a Hipólito y hacen revivir en su alma ferviente el rostro de aquel que pedía un dios misericordioso y no lo halló?

VII. CONCLUSION

Paradoja del justo doliente, sentimiento del valor único del dolor, respeto a los suplicantes, presentimiento de la grandeza de vivir, pese a todo, resignado, en el infortunio, presentimiento, en fin, de la consolación de los dioses y del perdón de las ofensas, tal es tal vez el legado más precioso que nos dejó Grecia. ¿No merece la pena sufrir

mil muertes para salvaguardar esos valores? ¡Mas qué impenetrable oscuridad en lo tocante al porqué de este sufrimiento y a la razón profunda del respeto al dolor! ¡Qué ausencia total de alegría en la tribulación! Muro, muro opaco, infranqueable, con que tropieza el alma antigua...

Cuando hayamos mostrado la oscuridad del más allá en los antiguos, su idea desesperada de que la muerte es el fin de todo, podréis entrever desde qué abismo de dolor y de tinieblas clamó a Dios el alma antigua.

Que su clamor pase a ser el nuestro. Rehagamos en nosotros un alma precristiana. Sí, vosotras, sombras preclaras, vos, Antígona, que llorasteis por vuestra muerte y comprendisteis que no la merecíais; vos, Heracles, que habíaislo hecho todo por los desventurados y os resignasteis a vivir sin esperanza; vos, Hipólito, deliciosa, ¡ah!, demasiado deliciosa, visión de juventud pura, entusiasta, mística; vosotros todos, a quienes hemos evocado aquí en este nuevo género de *nékuya*, quedaos cerca de nosotros, vivid en nosotros, dadnos vuestra nobleza, vuestra angustia, vuestro clamor inconsciente hacia el Evangelio, a fin de que, cuando recibamos a Cristo, podamos comprender, «como niños recién nacidos, inocentes y razonables», la inenarrable nueva del mensaje evangélico.

Que nosotros, que lo hemos recibido todo de manos de nuestra madre carnal, de manos de nuestra madre espiritual, la Iglesia, jamás tengamos que sonrojarnos por nuestra poca virtud ante aquellos que nada tenían y, no obstante, tan grandes fueron.

Capítulo II

LA ELEVACION DEL HOMBRE POR EL SUFRIMIENTO EN SHAKESPEARE Y DOSTOIEWSKI

Los griegos veían en el universo un todo armónico, revelador de una belleza inteligible. El vocablo *kosmos* significa «mundo», mas también orden; *logos* quiere decir palabra, mas también razón, ordenación. Los griegos amaron la belleza en el hombre. Una confianza inquebrantable anima su humanismo.

Esta confianza es una *conquista* sobre las fuerzas irracionales, no ignoradas por ellos. Si los humanos son lo bastante fuertes para obrar conforme a la razón cuando ésta los ilumina, ¿cómo explicar los crímenes, la desmesura? Si el universo es un todo armónico, ¿cómo justificar el sufrimiento que aflige arbitrariamente a justos y culpables?

Sin echar de ver que el sufrimiento y el pecado eran tal vez dos aspectos de una misma realidad, trataron de eliminarlos, atribuyéndolos a los dioses perversos o a la fatalidad. Desgajaron al hombre de esas dos realidades irracionales y pretendieron crear un mundo armonioso, *pese a ellas*.

Así, pues, los antiguos jamás supieron el porqué del sufrimiento; escapóseles su significación; la grandeza de su humanismo estriba en no haber cedido a la tentación oriental del fatalismo ante el mal y el dolor, ni intentado negarlos. Forjaron belleza en medio del dolor. Pero éste constituyó siempre un irritante punto oscuro que ningún filósofo logró poner en claro. Por consiguiente, los griegos no pudieron practicar las virtudes de la paciencia, la caridad y el perdón, y menos aún buscar la alegría en el sufrimiento.

Vamos a ver hoy cómo reaccionaron Shakespeare y Dostoiewski ante el destino desgraciado de los hombres, y, una vez más, tendremos que llegar a la conclusión de que lo que, en último término, explica la novedad de su concepción es, sin duda, el cristianismo.

Si la influencia cristiana es innegable en Dostoiewski, aunque algunos le resten importancia y la consideren un «camuflaje» para la censura imperial, no sucede lo mismo con Shakespeare. No estamos acostumbrados a enfocar al gran Will desde este ángulo. No cabe duda que el cristianismo del dramaturgo inglés es a menudo implícito, cosa perfectamente explicable teniendo en cuenta la prohibición en aquella época de citar explícitamente los nombres y los misterios divinos en la obra teatral. Con todo, resulta difícil no echar de ver que la mejor forma de explicar la concepción shakespeariana del pecado es la hipótesis cristiana. Lo mismo cabe decir del problema del dolor.

Conste que hablo adrede de hipótesis cristiana; no tengo en cuenta la opinión que considera a Shakespeare un católico romano: personalmente, opino que esta tesis está muy cerca de la verdad. Pero, como es discutida, me limitaré al elemento cristiano, en que el terreno es más sólido. Lo cual no quiere decir que esté todo bañado de esta atmósfera: el cristianismo experimenta eclipses en Shakespeare; algunas de sus obras hállanse enteramente en el clima pagano, por ejemplo *Antonio y Cleopatra* y ciertos fragmentos de *El Rey Lear*. A veces, la fe del dramaturgo se debilita; con frecuencia, el autor es acosado por la angustia, por la obsesión del suicidio para evadirse de un mundo en que el mal parece prevalecer definitivamente y la Providencia ensombrecerse hasta dar la impresión de disiparse. Estos eclipses, profundos, pues proceden del período pesimista de Shakespeare, no hacen más que resaltar más cabalmente la inspiración cristiana de otras escenas. Sucede, asimismo, con frecuencia, que el clima cristiano se mezcla con otras tendencias: por ejemplo, en el parlamento de Porcia sobre la clemencia, hay algo de Séneca y algo del Evangelio. Shakespeare es un hombre del Renacimiento; aparece justamente antes de la invasión del puritanismo, que, por espacio de mucho tiempo, cercenó considerablemente la literatura inglesa. Reprodujo, pues, en su teatro, todas las ideas que seducían a los hombres de aquel tiempo. Al igual que en Rabelais, hay en Shakespeare estoicismo, pirronismo, platonismo, como asimismo rasgos de Maquiavelo y de Montaigne. ¿Significa

esto que su cristianismo es sólo fachada, como se ha dicho de Rabelais y de Montaigne? Sería un error creerlo así, y aunque dicho error está aún muy difundido, hay que descartarlo definitivamente. Querer hacer de Rabelais y de Montaigne unos librepensadores disfrazados, precursores del racionalismo moderno, como pretende Abel Lefranc, Armaingaud o Brunchvicg, es un anacronismo; ver en Montaigne un «teólogo y un soldado» constituye también un grave error. Lo cierto es que estos dos representantes del Renacimiento, el primero con entusiasmo, el segundo con más reflexión y pesimismo, son, a un tiempo, pensadores y creyentes, hombres prendados de la gloria antigua y cristianos. El espíritu del Renacimiento es precisamente haber creído que todo eso era fácilmente conciliable. Lo que caracteriza a esta época es la persecución simultánea y entusiasta de estos ideales que a nosotros se nos antojan contradictorios. Aunque los humanistas de aquel tiempo no siempre lograron ni intentaron sintetizar racionalmente, como hizo, en su siglo, Santo Tomás, no excluyeron nada. Estimo que este punto de vista, que es el de L. Fëbvre en su *Rabelais y el problema de la incredulidad en el siglo XVI,* conviene perfectamente a Shakespeare. Tan sólo agregaré que, pese a estas restricciones, lo que domina en él es la atmósfera cristiana.

* * *

De Shakespeare a Dostoiewski, veremos acercarse paulatinamente el sufrimiento al pecado, hasta el punto de confundirse con él, como el efecto con su causa. Veremos cómo del dolor nace su contrario, el gozo.

Podemos hablar de una paradoja del «justo doliente» en Shakespeare en la medida en que éste dudó, a veces, de la fe cristiana; su pesimismo es entonces infinitamente más desesperado que en los antiguos. Por el contrario, la paradoja desaparece, transfigurada por las *Bienaventuranzas,* cuando el gran dramaturgo se abandona a la influencia cristiana.

Pero una cosa es esencial: tanto si Shakespeare sigue positivamente las verdades de la fe, como si le abruma la inquietud, el modo de plantear el problema, el ángulo desde el cual presenta los hechos, se halla siempre bajo la influencia inconsciente del clima cristiano.

Nuestro estudio se dividirá, pues, en tres partes: el clima del dolor en el gran Will, el pesimismo de las escenas en que el

cristianismo es silenciado, y, finalmente, la grandeza de aquellas en que éste acude a transfigurar el rostro de los infortunados.

I. LOS HUMILLADOS Y OFENDIDOS EN SHAKESPEARE

Séase cristiano o no, es imposible,después de la Encarnación, atribuir a unos dioses perversos, a una fatalidad ciega, la malandanza de los hombres. Por de pronto, Shakespeare no hizo tal cosa. Si el sufrimiento no procede de esas causas sobrehumanas, ¿de dónde viene? *Viene de los hombres.* Es un hecho. *Los hombres hacen sufrir a los hombres.* Tal es lo que obsesionó a Shakespeare hasta la angustia.

Según esto, ¿son los hombres malos unos con otros? Desgraciadamente, sí. Una vez más, el clima cristiano impide atribuir el pecado a los dioses celosos; en Shakespeare, *son los hombres los perversos,* los capaces de ver el bien y hacer el mal, por flaqueza. Están, por tanto, en situación de matar la luz, de escoger la nada, el absurdo, y de destruirse a sí mismos y a los demás, espiritualmente.

Como vemos, el clima en que aparece el sufrimiento es enteramente distinto, desde el punto de partida, del de los griegos. *El hombre es un lobo para el hombre:* he aquí la primera intuición de nuestro dramaturgo. La mayor parte de los sufrimientos humanos procede de la dureza, de la fría malignidad, en una palabra, de la falta de caridad de los poderosos de este mundo para con los débiles. El tema de los «humillados» no sólo vibra en el corazón del mundo dostoiewskiano, sino que es central, obsesivo incluso, en el de Shakespeare.

El espíritu gregario del pueblo, de las ciudades, que hace de él una presa fácil, una víctima destinada a la perversidad de los grandes, aparece, por ejemplo, en *Julio César* y en *Coriolano.* Un zorro de la política, Antonio, embruja a la muchedumbre, tras el asesinato de César, pronunciando un discurso que constituirá siempre un modelo de elocuencia demagógica. Viles arribistas, sin escrúpulos, cobardes y obsequiosos, excitan al pueblo de Roma contra Coriolano, que ha regresado a su ciudad, aclamado como salvador de su patria. ¡Qué compasión inspiran también los aldeanos enrolados por fuerza en el ejército por el innoble Falstaff! El miserable Leveau intenta librase del reclutamiento:

¡Por Dios, por Dios, señor capitán

F.—¿Pero es que vas a ponerte a chillar antes de que te den?

L.—¡Por Dios, por Dios! Estoy enfermo, mi capitán.

F.—¿De qué enfermedad?

L.—De un inmundo resfriado, de una tos, mi capitán, que pillé tocando las campanas para el Rey el día de su coronación, mi capitán.

F.—En marcha. Irás a la guerra en camisa. Así se te curará el resfriado; y yo lo arreglaré de modo que tu familia toque las campanas en tu lugar... (T. III, p. 966).

Los hay más desgraciados que Leveau, pues éste no irá a la guerra: una jarra de vino de tres libras, ofrecida a Falstaff, le salva de la aventura. ¿Quién hará la guerra entonces? Otro más insignificante aún, uno de los que son demasiado pobres para corromper al capitán Falstaff, chambelán de su majestad el Rey.

El pueblo de las ciudades se deja llevar ciegamente. El de los campos, al que Shakespeare atribuyó a menudo humildes virtudes tradicionales, la franca alegría y la caridad fraterna entre sus miembros, ese pueblo campesino de la vieja Inglaterra católica, es, asimismo, una víctima impotente del cinismo de los nobles y los príncipes. Y si, por desgracia, uno de esos «humillados» comete un delito, está perdido, no se libra de la horca. Las moscas grandes rasgan la tela de araña y escapan; las pequeñas quédanse enredadas en los hilos; así, los pecados de los «infortunados» son siempre castigados: se cierran las mancebías de Londres, pero Angelo, el «juez íntegro», comete adulterio secretamente. Los grandes criminales triunfan: Shakespeare estuvo obsesionado hasta la ira por la farsa de puritanismo que empezaba a reinar en Inglaterra: su Falstaff, todo lo contrario de un puritano, fue tal vez presentado en un aspecto simpático en reacción contra el perverso disimulo de los poderosos.

En el centro de su mundo están, pues, los humildes que sufren tribulaciones inmerecidas. La tragedia es aquí total, ya que no cabe consolarse pensando: «Esos males proceden de los dioses», sino que dichos infortunios *son obra de otros hombres.*

Sin duda, Shakespeare sabe perfectamente que esos «ofendidos» no son pequeños santos: su patetismo no nace de la melodramática oposición entre los «aviesos ladrones» y los «buenos ciudadanos»; estos desdichados cometen faltas. Shakespeare sabe que todos los hombres son débiles y pecadores y merecen la muerte. El cristianismo ha imprimido su huella en él. Sólo que los crímenes de

los humildes son casi siempre faltas de flaqueza, rara vez pecados contra el espíritu. *Además, el castigo es desproporcionado a la falta.* Por último, y sobre todo, sucede que los grandes pecadores, los poderosos, no sólo no son castigados en proporción a sus desaguisados, sino que a menudo no reciben ningún castigo o recíbenlo demasiado tarde, después de haber tenido tiempo de perpetrar sus designios y de gozar del fruto de sus pecados. Cierto que Macbeth no duerme y que el remordimiento le corroe el alma. Pero, esto, el pueblo humilde no lo ve; el escándalo subsiste íntegramente ante sus ojos: Macbeth continúa la serie de sus crímenes. ¡Macbeth reina!

Si, pues, a causa de su cristianismo, latente sin duda, Shakespeare no puede hablar ya de «Justo» doliente, es evidente, por otra parte, que las faltas de los desgraciados son muy pequeñas en comparación con los grandes crímenes contra el espíritu. Esos pecados de flaqueza, frecuentemente causados por la desesperación, facilitados por la corrupción de la sociedad de los grandes, no «se adhieren» a su carne: en Shakespeare, los humildes conservan una extraña transparencia de alma que inspira piedad hacia sus sufrimientos y obliga a pedir una respuesta a esta nueva paradoja, cristiana esta vez, del dolor de los humildes y el triunfo, siquiera momentáneo, de los grandes criminales.

* * *

¿No hay, pues, en el mundo shakesperiano, más que poderosos criminales y gentes humildes, casi inocentes? ¿No hay príncipes, nobles, que defiendan a los desgraciados y luchen por el triunfo del ideal? Sí, los hay, y Shakespeare volcó toda su simpatía en la pintura de su destino.

Estos idealistas están unidos a los desdichados con todas sus fuerzas. Tal es el caso de Bruto, el único de los conjurados que mató a César con el sincero deseo de restaurar las antiguas virtudes republicanas: al final de la obra, poco antes de la batalla en que perderá la vida, abandonado de todos, halla consuelo en la compañía de su joven servidor, Lucio, un muchacho de quince años. El pequeño Lucio, absolutamente entregado a su amo, presto a morir por él, se duerme tocando la flauta para calmar las inquietudes de Bruto. Entonces, el príncipe, en lugar de despertarlo brutalmente, enternecido por aquella juventud inocente, sumida en el sueño, cubre al niño con

una manta, y se pone a soñar en un mundo mejor, pletórico de ternura y de bondad:

> ¡Oh sueño que posas tu mazo de plomo sobre mi pequeño criado que para ti tañe la música! Querido muchachito, buenas noches, no tendré la crueldad de despertarte. Si inclinas la cabeza vas a romper tu instrumento; voy a quitártelo; buenas noches, chiquillo querido (T. II, p. 279).

Este oasis de pureza, el único de la tragedia, es una de esas bellezas shakespearianas por las cuales daríamos a veces todo Racine o todo Corneille.

Hay, por consiguiente, «príncipes» que defienden y aman a los pobres. He aquí, por fin, una fuerza que se yergue para desbaratar los planes de los poderosos criminales. Mas, ¡ay! También ellos serán engullidos por el abismo y perecerán a manos de los maquiavelos de la ciudad de aquí abajo. Aunque Hamlet mata al rey usurpador, muere él también, víctima del complot real. Yago, ese demonio, será castigado, pero antes morirán Desdémona, Otelo y Emilia. *Los defensores del bien llegan siempre demasiado tarde;* el mal les toma la delantera.

Eso no significaría nada. Pero Shakespeare puso de manifiesto que esos idealistas, esos paladines de las causas nobles, son siempre soñadores mal adaptados a este mundo, casi *fatalmente* destinados al fracaso, ante el terrible sentido práctico de los malos. Aun cuando Shakespeare concentra en Hamlet o Bruto todo el calor de su simpatía, señala al propio tiempo en ellos un defecto congénito que los predestina al fracaso: así Hamlet pasa alternativamente de la reflexión desilusionada a la acción febril; Bruto, desprovisto de sentido práctico, se contenta, por ejemplo, con proferir unas pocas palabras viriles para defenderse ante el pueblo, confiando tan sólo en la justicia de su causa para triunfar. El resto de la tragedia muestra cómo Antonio, hábil intrigante, sin escrúpulos, mofándose desdeñosamente del ideal, pero poniendo la mira en «llegar», cambia el sentir del pueblo y frustra por completo el fin desinteresado del complot de Bruto. Del mismo modo, Coriolano, Timón de Atenas, Troilo, Otelo, son demasiado rectos o están demasiado absortos en la contemplación del ideal para librarse de caer fácilmente en las garras de los «lobos» de la política.

Diríase que, para Shakespeare, la rectitud y la bondad son los medios peores para medrar en este mundo. Dase aquí como una

nueva especie de fatalidad. ¡Qué diferencia de Corneille!: en éste, la recta voluntad, el triunfo de la razón *se imponen* no sólo en el alma del héroe, sino en las personalidades vacilantes de los demás hombres, atrayéndolas a su surco. En *Cinna,* cuyo tema guarda relación con *Julio César,* la clemencia de Augusto se impone por contagio de la admiración al pícaro Máximo, a «la adorable furia» que es Emilia. ¿Quién tiene razón, Shakespeare o Corneille? No responderé a esta pregunta, pero recordaré al lector que la conversión in *extremis* de Félix, en *Poliecto,* carece de realismo psicológico.

Si, pues, para Corneille, la justicia y la rectitud son «de este mundo», a condición de quererlas a fondo, y hay en ello parte de verdad, parece que, para Shakespeare, la virtud no es «de este mundo», y lo que domina aquí abajo, en el plano visible, es la maldad impune. Naturalmente, los eruditos dirán que el optimismo de Corneille es el del primer período del Renacimiento, el de Rabelais (más tarde, de Descartes), mientras que el pesimismo shakespeariano procede, por el contrario, del segundo período, el de Montaigne, a quien había leído el dramaturgo inglés. Con esto, creerán haber resuelto la cuestión. Yo sería el último en negar estos hechos; incluso diría que la concepción pesimista de Shakespeare se emparenta con la de San Agustín sobre «las dos ciudades». Pero el fracaso de los justos aquí abajo, que tanto atormentó a Shakespeare, es tal vez un eco de la frase de Cristo según la cual «los hijos de las tinieblas son más hábiles en este mundo que los hijos de la luz», frase extrañamente confirmada por nuestra época.

Tal es el clima shakespeariano: el mundo de los humillados, aplastados por la perversidad de los poderosos, y el fracaso de los justos en defenderlos; en una palabra, una inmensa miseria, un inmenso dolor, hacia el cual inclinóse el gran Will con su formidable capacidad de compasión. Esa compasión, ¿no es un eco de las *Bienaventuranzas,* y, a través de ellas, de los Salmos?

II. EL HUMOR Y LA MAGIA, REMEDIOS DEL SUFRIMIENTO

Este sombrío cuadro obsesionó a Shakespeare hasta la alucinación: sumióle a veces en un pesimismo tan total que la dulce tristeza de los héroes griegos resulta una aurora en comparación. El gran dramaturgo inglés sintióse tan trastornado, que un día dijo por boca

de uno de sus personajes: «*Tan sólo la guerra y la lujuria están siempre de moda*», e incluso llegó a dudar de la Providencia divina. Así, pues, en el momento en que un hombre descubrió esta atroz realidad, nació la tragedia propiamente shakespeariana.

La vida es una comedia para el que piensa y una tragedia para el que siente, dice un proverbio antiguo. Esta frase permite clasificar las posibles actitudes ante el dolor, tal como Shakespeare las representa en su teatro.

Entre los que piensan, figuran los lúcidos, los fríos, los que sacan de la universal maldad de los hombres una conclusión cínica, la de Yago: la vista del mundo perverso le produce una alacridad en el mal, una dureza que asusta. Ricardo III es de la misma laya: la mayoría de los «demonios» shakespearianos no son más que explotadores de la flaqueza y la ruindad humanas. Muévense a sus anchas en ese mundo irrespirable para otros.

Pero hay también los que tienen corazón, los que sienten: éstos, a menos que encuentren la solución cristiana, acaban en la desesperación absoluta. Hamlet experimenta vivo «quebranto» ante el descubrimiento del mal; le invade la aversión a la vida, la obsesión de la muerte: como no es posible ya atribuir el dolor al destino, porque los que abruman son los hombres perversos, Hamlet, enfermo, preguntándose si Dios no olvida a los infortunados, no ve más que mal y sufrimiento a su alrededor: envía brutalmente a Ofelia a un convento, se burla de todo con una ironía morbosa. Lo único que contiene su deseo de matarse es el temor a lo que pueda haber después de la muerte, «en ese misterioso país de donde ningún viajero torna». En tal caso, si hay algo después, si matarse no es dormir, olvidar todo lo de este mundo doloroso en que la carne está expuesta a mil tormentos, si el hombre no puede aniquilar toda conciencia en él, si morir es acaso soñar aún, no hay, en verdad, ninguna salida. Hamlet está tan obsesionado por el dolor universal, que no concibe sobrevivir más que en la conciencia angustiada de la absurdidad universal: su melancolía acompañaríale al más allá... Jamás ha ido nadie tan lejos en el sentimiento del dolor humano: la muerte, que, para los griegos, era un refugio, pues identificábase con la nada, deja de serlo aquí. Un hedor a cementerio, a podredumbre, flota en esta incomparable obra maestra. No debe asustarnos decir que Hamlet está al borde de la blasfemia: el sufrimiento arráncale casi la negación de Dios. Sin la solución cristiana, el pesimismo es más negro que en el drama griego: después de Cristo, hay que

escoger entre el colmo del dolor o la transfiguración en la caridad. En suma: con Hamlet, nos hallamos en presencia de la desesperación, en el sentido teológico de la palabra.

Shakespeare va a esforzarse en encontrar una solución: su teatro está lleno de esos seres inquietos, ansiosos de salir del círculo fatal.

En primer lugar, hay los que no quieren dejarse convencer de que, en realidad, todo es malo y perverso; estos tales se aferran al ideal, procurando olvidar que están solos. Troilo, ese joven héroe valeroso e ingenuo, que ama con todo su corazón a la coqueta Crésida, descubre la infidelidad de ésta con Diomedes: sin dar crédito a sus ojos, quiere persuadirse de que aquélla no es su Crésida, la mujer ideal, soñada, que ha tenido entre sus brazos, sino otra, algún fantasma que alguien le ha puesto aviesamente en su lugar. Y cuando Tersites le convence de que aquélla es realmente su mujer, y sólo ella, Troilo, deseoso pese a todo de salvar su sueño del eterno femenino, profiere esta frase sublime: «Pensemos que hemos tenido una madre.» Pero ¿quién no advierte que está solo? ¿Quién no oye la risa irónica de Tersites?

Otros, para librarse de la opresión de la ciudad de Satán, huyen hacia la naturaleza solitaria: así Timón de Atenas, aquel gentilhombre un poco loco, que daba sin tasa a sus amigos y fue abandonado por éstos en la necesidad. En el desierto, lejos de la ciudad, ese monje «sin dios» cava la tierra, clama su cólera, su furor contra el mundo entero. Nada halla gracia a sus ojos:

> Todo es avieso, *nada hay franco en nuestra naturaleza* maldita, como no sea la franca infamia. Vilipendiadas sean, pues, todas las fiestas, todas las asambleas, todas las muchedumbres de hombres (T. II, p. 1033).

Luego, al ver que Alcibíades quiere consolarle y llevarle de nuevo a la ciudad, le dice esta frase terrible:

> Soy misántropo y detesto al género humano. En cuanto a ti, Alcibíades, quisiera que fueses perro *para poder amarte un poco* (T. II, p. 1036).

El viejo Duque de *Como gustéis* huye también de una corte llena de crímenes y de lágrimas, en busca de soledad, y adormece su dolor con esta balada inmortal, que ensalza a *la naturaleza, menos cruel para el hombre que el hombre:*

Sopla, sopla, viento invernal,
lejos estás de ser tan perverso
como la ingratitud del hombre;
tus dientes no son tan cortantes,
pues eres invisible,
por rudo que sea tu aliento.
¡Eh, acebos, cantad, cantad!
A menudo el Amor no es más que locura,
¡eh, eh, acebos, cantad!
Gozamos de una vida feliz.
(Como gustéis, p. 56).

Gozamos de una vida feliz: ¡qué ironía! Esos que así van a soñar a los bosques, esos predecesores de Jean-Jacques[1], ¿cómo se las arreglan para olvidar el dolor universal? *Intentan crearse un mundo de fantasía.* Prodigan esas fiestas pastoriles que llenan *Cimbelina, Cuento de invierno, Pericles, La Tempestad.* Estas pastorales, tan amadas del Renacimiento, son, en Shakespeare, como en Cervantes, una sonrisa que intenta ocultar las lágrimas.

Hablando de un mundo de fantasía, llegamos a la tercera tentativa de evasión de la «ciudad del llanto». La vida es una tragedia para el que siente: para evitar la desesperación, muchos personajes shakespearianos se refugian en la locura voluntaria: eso hace, de momento, Hamlet; eso hacen los bufones, esos seres maliciosos que dan un sello inimitable al teatro shakespeariano; eso hace también la plebe, disimulando su dolor con una sabiduría resignada y voluntariamente humorística. ¡Shakespeare precursor del humor inglés! ¿Es posible? Sí, efectivamente, mas ¡qué tristeza en este humor!

Los locos de Shakespeare sufren, porque tienen corazón, pero se libran del naufragio en la melancolía total tratando de reír: evitan así los contactos demasiado brutales con el dolor y lo superan con su temple, pese a todo; al propio tiempo, líbranse de las garras de los maquiavelos cortesanos; esta evasión a una sabiduría burlesca aligera la pesadez de su carne doliente. El modelo de estos «locos» es el bufón del Rey Lear, que acompaña a su amo en la tempestad nocturna sobre el páramo. En presencia del rey, canta, a pesar de la lluvia:

El que tiene un poco de ánimo,
oh, el viento y la lluvia,
acepta cuanto le acaece.
Llueve todos los días de la vida (T. II, p. 820).

[1] Alude a Jean-Jacques Rousseau *(ndt).*

¡Qué sufrimiento en su alma, qué compasión por el rey tras estas palabras de dolorosa comicidad!

No hay mucha distancia entre estos locos, burlescos y compasivos, y los personajes maravillosos del gran Will: éstos son seres fantásticos, figuritas de ludión. Esos duendes, cuya «substancia sutil está hecha de sueño», esos diablillos de graciosas cabriolas, tienen lágrimas en los ojos, pero intentan convertirlas en perlas ensartadas en un hilo de fantasía: ¡qué compasivo júbilo en Ariel y en el mago Próspero, imagen conmovedora del propio Shakespeare! Una vez más, un legado del Renacimiento es objeto de la renovación del dramaturgo, y conviértese en una máscara, un filtro para mitigar el dolor. Henos aquí muy lejos de los griegos, que jamás hubieran accedido a huir del sufrimiento refugiándose en la soledad, en la reflexión, pues, para los antiguos, los hombres al menos eran buenos, podían ayudarse mutuamente con la hospitalidad, con el respeto al suplicante. De hecho, la perversidad de los dioses, implacable, tornaba la belleza del hombre más heroica, más deslumbrante todavía. En Shakespeare el hombre es malo, lo mismo que la sociedad. Hay, por tanto, que buscar salida en otra parte, *en otro mundo,* so pena de caer en la desesperación. Nos hallamos ya en el punto de partida de la actitud romántica y comprobamos su íntima conexión con el clima cristiano.

III. EL DESCUBRIMIENTO DE LA CARIDAD

Shakespeare, príncipe del humor, príncipe de la magia: ¿es eso todo cuanto acierta a responder ante la ciudad del llanto? Triste espejismo, efímero aplacamiento. Hay quienes están tan sumamente abrumados por el dolor, que todo se desmorona en ellos y son incapaces de sonreír; otros ven abismarse su sombría razón en la locura, real esta vez: Shakespeare creó el personaje más trágico de todo su teatro con el Rey Lear; nos presentó al bufón y al demente, corriendo, persiguiéndose, gritando en la noche, el frío y la tormenta... Una vaharada de tumba, de podredumbre, arranca de cuajo todos los finos adornos de la fantasía. Nada igualará nunca en intensidad trágica este cuadro de la miseria humana. Y será precisamente aquí, en lo más profundo del caos del mundo físico y moral, donde apuntará el rayo de la revelación cristiana.

El gran dramaturgo sabía perfectamente que la fantasía no

resuelve nada: Próspero intentó consolarse, olvidar la maldad, en la magia solitaria. Aun cuando ésta le permite hacer el bien a su alrededor, castigar a sus enemigos y atraerlos de nuevo a la virtud, casar a su hija y oír de los maravillados labios de ésta:

¡Qué bella es la humanidad, oh gentil nuevo mundo!...

él está solo. De pronto, toda su magia le parece humo; rompe su varita mágica. El instante es solemne: ese viejo que tanto ha sufrido a causa de la perversidad humana, ese hombre que ha sido desechado por su propia familia y vive refugiado en la soledad, el estudio y el ensueño, ese anciano que ha convertido a Ariel en su único amigo y representa a Shakespeare a las puertas de la muerte (esta obra, la última por él escrita, es su testamento), en una palabra, Próspero, va a pronunciar estas palabras que nos introducirán en el mundo cristiano:

> Ahora, no poseo ya ánimos para obrar, ni artes capaces de encantar; y *mi fin la desesperación será si no acude en mi ayuda* la plegaria, esa plegaria tan poderosa que toma por asalto a la propia Piedad y perdona las ofensas. *Si queréis que vuestros pecados os sean perdonados, absuélvame vuestra indulgencia (La Tempestad,* p. 88).

Nuestras almas se estremecen. Henos aquí, por fin, en el umbral del mundo cristiano de la piedad divina, de la caridad mutua, del perdón de las injurias, henos aquí ante la oración. Sí, más allá de ese mundo de fantasía que no lograba encubrir el abismo de desesperación creado por la ciudad de los pecados y las lágrimas, más allá de la angustia de Hamlet, *en medio de ésta,* en ese desmoronamiento universal del mundo físico y moral que hace delirar al viejo Rey Lear, apunta una nueva aurora.

Aunque *El Rey Lear* no es la historia de un justo doliente, pues no hay justos en el mundo shakespeariano, que es también parte del mundo cristiano, aunque Shakespeare tuvo empeño en resaltar las faltas de imprudencia, de orgullo senil en el déspota, éste aparece, en comparación con la fría maldad de sus propios hijos, como un desgraciado, un poco lunático pero digno de compasión, como uno de esos seres que sólo pecan por flaqueza. Al principio del drama, este rey, fiándose del reconocimiento de sus hijos, reparte entre ellos sus bienes. Es entonces precipitado desde la cúspide de su felicidad *a un abismo tan profundo como el de Heracles o el de Edipo.* Su situación es incluso peor, pues no puede, como Edipo, acusar a los

dioses, *sino a sus propios hijos.* En el tercer acto, tras haber visto cerrarse brutalmente la puerta del castillo de sus hijas, ya que, según palabras de estos demonios, «hay que recogerse porque va a haber tormenta esta noche», el viejo rey, seguido de su bufón, hállase solo y desnudo bajo la lluvia y los truenos, en un páramo desierto. Hele sumido en el dolor, como Edipo, un dolor inmerecido. *En este punto terminaba la tragedia de Edipo Rey, entre maldiciones.* También la razón de Lear se ofusca y la locura se apodera de su pobre cerebro; todo lo maldice. Pero, así como Sófocles, en este momento, dejaba la pluma por no tener nada más que decir, en Shakespeare iníciase otra tragedia. En esta convulsión universal del mundo físico y del mundo moral, «en este cuadro imaginado por el Dante y ejecutado por Miguel Angel», alborea otro mundo. Bruscamente, el rey se calla, cesa de gritar. «La cabeza empieza a darme vueltas», dice. ¿Qué sucede? Ese silencio, ¿no se limitará a ser una pausa antes de un nuevo acceso de quejas y lágrimas? No, ocurre algo muy sencillo, lo único que los hombres no podían imaginar, algo que sólo la mano misericordiosa de Dios podía realizar, la misma mano que contuvo a Mitia Karamazov al borde del crimen: la revelación del sentido del sufrimiento; el rey mira a su bufón, *creyendo verlo por primera vez:* lo contempla y lo ve aterido, desnudo y desgraciado. Y profiere estas palabras de divina simplicidad:

> Ven, pequeño mío, ¿cómo estás? ¿Tienes frío? Yo también tengo frío. ¿Dónde está esa choza, camarada? La necesidad tiene el extraño arte de tornar preciosas las cosas más viles. Vamos a ver tu cabaña. Pobre bufón, pobre diablo, *parte de mi corazón sufre por ti también.* (T. II, p. 820).

La compasión ha penetrado en su corazón; no piensa más en él, en su propio dolor. Reflexiona, descubre que él también era un pecador y fue duro con los humildes cuando ostentaba el rango de rey. *Se humilla, reza, soporta.* Vedle en el momento de entrar en la cabaña: en lugar de precipitarse a ella para poner a abrigo su viejo cuerpo, se detiene y piensa en todos los que nada poseen, en todos los desventurados:

> Entra, pequeño mío, pasa delante. ¡Ah, los pobres diablos que no tienen hogar! Sí, pequeño mío, entra. *Yo voy a rezar,* luego a dormir. Pobres miserables desnudos, donde quiera que os encontréis, expuestos a los rigores de esta implacable tormenta, ¿cómo vuestras cabezas sin techo y vuestras entrañas hambrientas,

> cómo vuestros andrajos rasgados y empapados pueden protegeros de semejante temporal? ¡Ah! *¡Cuán poco me preocupé de vosotros!* Toma ejemplo, oh lujo; *exponte a sufrir lo que sufren los pobres para poder echarles luego lo superfluo y mostrarles cielos más equitativos* (T. II, p. 823).

Lear ha captado el gran secreto: a la maldad universal de los hombres, principal fuente del dolor en este mundo, no hay más que una respuesta: la Caridad. Entonces, la misericordia, la bondad, brillarán sobre la tierra. Esta mano compasiva de Dios debe posarse en el corazón dolorido de los «humillados y ofendidos» por medio de la caridad cristiana de los hombres. Entonces, se revelarán a todos «cielos más equitativos». Dulce y terrible responsabilidad la del hombre.

Esta página de *El Rey Lear* no hubiera podido escribirla Sófocles, pues éste no conocía a Cristo. Esta cima azul y pura, allende las brumosas cumbres del macizo de *La Orestíada,* tampoco hubiera podido describirla Esquilo. Ese momento en que el Rey Lear descubre la caridad cristiana, ¿no es, por ventura, único en el teatro universal? Emociona a todos los hombres, incluso a los que no creen en Cristo, que dijo:

> Hijos míos, amaos los unos a los otros.

El anciano rey está demasiado enfermo, demasiado trastornado, para permanecer por mucho tiempo en estas cimas. Mas las ha entrevisto. Es un hombre nuevo porque ha comprendido la significación del sufrimiento. Cierto que tendrá que consumar su calvario y verá morir a su hija y él mismo perecerá de tristeza; pero, aun cuando este anonadamiento total nos muestra que el reino de la caridad no es enteramente de este mundo, más bien nos evoca la pasión de Cristo que la caída en la nada.

IV. LOS ESPONSALES CON EL DOLOR

Aunque el Rey Lear descubrió la caridad, la paciencia, la humildad y la oración gracias al sufrimiento, *no aceptó de buen grado este sufrimiento; de hecho, recibió su enseñanza contra su voluntad.* Los santos cristianos, como Juan de la Cruz, pedían a Cristo más sufrimiento; salíanle al encuentro, sabedores de que en él

hallarían la dicha. Shakespeare no supo elevarse tanto como para mostrar en el dolor el camino de la transfiguración divina; tan sólo Dostoiewski, Claudel y Péguy llegaron a eso. No obstante, el gran Will indicó la senda creando un personaje que salió al encuentro del dolor y de las lágrimas, y creyó reconocer en el sufrimiento *a la esposa que esperaba hacía muchos años, sin saberlo.* Este personaje que se desposa con las lágrimas, como Francisco de Asís con la pobreza, es el rey Ricardo II. Con él, Shakespeare alcanza su más alta expresión cristiana.

Este drama histórico, uno de los más extraordinarios escritos por Shakespeare, es apenas conocido. Se trata, asimismo, de un rey joven y feliz al principio, según nos lo presentan los dos primeros actos, solapadamente destronado después por su rival Bolingbroke, el futuro Enrique V. Lo extraordinario de esta obra es que, en lugar de combatir contra su enemigo, de oponerse a sus pretensiones y defender su corona, el rey Ricardo cede bruscamente, renunciando a la lucha. En el momento en que sus consejeros le exhortan a resistir, él, pese a estar más convencido que nadie de que su corona es de origen divino, *siéntese como cansado de esos honores.* Ese hastío es súbito, imprevisible: diríase que el rey se da cuenta, bruscamente, de que todo su poder, todo su honor de antaño, *todas las cosas a las cuales los griegos tenían tanto apego por considerar que, sin ellas, la vida era imposible, son una máscara, una farsa, una fantasmagoría que oculta el verdadero rostro del hombre.* Ante el dolor, el rey tiene la impresión de *reconocer* al fin su auténtico semblante de hombre. En uno de esos bruscos aletazos que una crítica demasiado estricta suele reprochar a Shakespeare, el rey declara:

> No importa; que nadie me hable más de valor. Hablemos de tumbas, de versos y epitafios; hagamos del polvo nuestro papel y con la lluvia de nuestros ojos inscribamos nuestro duelo en el seno de la tierra. *Nada hay que podamos llamar nuestro, excepto la muerte* y ese pequeño pedazo de tierra estéril que sirve de masa y vestidura a nuestros huesos. En nombre del cielo, sentémonos en el suelo y refiramos tristes historias sobre la muerte de los reyes: cómo unos fueron destronados, otros muertos en la guerra, otros acosados por los espectros de aquellos a quienes habían destronado, éstos envenenados por sus esposas, aquéllos degollados durante el sueño, todos asesinados (T. III, p. 721).

La vista de la maldad universal invade su conciencia. Pero el rey ve más aún; ve la nada de la vida terrena:

> En el círculo hueco de la corona que ciñe las sienes mortales de un rey, tiene su corte la Muerte; allí reina la Macabra, escarneciendo el poder del rey, mofándose de su pompa, concediéndole un soplo, un pequeño escenario para representar el papel de monarca, hacerse temer y matar a las gentes con una mirada, *inspirándole una vana suficiencia de sí mismo,* como si esta carne que sirve de muralla a nuestra vida fuese un bastión inexpugnable (T. III, p. 721).

Todo eso no es más que artificio, comedia. Todo lo que para los griegos era un mundo sólido, vivo y armonioso, es aquí humo, vanidad. *Henos en presencia de la realidad, de lo que los griegos denominarían el reino de las sombras, henos en presencia del sufrimiento y de la muerte:*

> Cuando está así lleno de sí, viene la muerte y, con un pequeño alfiler, agujerea la muralla del castillo, y adiós rey (T. III, p. 722).

Entonces, aparece la verdadera faz del hombre:

> Permaneced cubiertos, súbditos míos, no os burléis de la carne y de la sangre con vuestros solemnes respetos; mandad a paseo la reverencia, la tradición, la etiqueta, los homenajes ceremoniosos; *hasta ahora os habéis engañado respecto a mí.* Vivo de pan como vosotros, como vosotros tengo necesidades, experimento el dolor, no puedo pasar sin amigos. Estando así esclavizado, ¿cómo podéis decirme que soy rey? (T. III, p. 722).

El sufrimiento es aquí un amigo que revela a Ricardo su verdadero rostro: henos ante lo que yo llamo *la elevación del hombre por el sufrimiento,* esa verdad sublime del Evangelio. Ricardo no quiere ser más un rey temporal; sólo desea ser *un rey de dolor.* Cuando en una inicua farsa, el parlamento inglés le destituye, en vez de defenderse, Ricardo acepta, se desposa con el dolor, se identifica con él, cual sediento de sufrir.

> Mis ojos llenos están de lágrimas, ver no puedo —dice—. Con mis lágrimas, me lavo de la santa unción real (T. III, p. 739).

Da su corona a su primo, el cínico usurpador:

> Vamos, primo mío, tomad la corona; vamos, primo mío. Por este lado, mi mano; por ese otro, la vuestra. Ahora esta corona de

> oro es como un pozo profundo en que dos cubos llénanse sucesivamente, arriba el cubo vacío, oscilando en el aire, abajo el otro cubo, invisible y lleno de agua. *El de abajo, colmado de lágrimas, soy yo bebiendo mis dolores en tanto vos subís a lo alto* (T. III, p. 738).

El rey terreno, el futuro Enrique V, es un fantoche, un cubo vacío, oscilante. *El verdadero rey,* el verdadero hombre, es el que llora, el que no se ve, el que morirá. He aquí la auténtica realeza:

> Abdico mi corona, sí —dice el rey Ricardo—, pero conservo mi dolor. Podéis despojarme de mis dignidades y de mi poder, *mas no de mi dolor. De él soy siempre rey* (T. III, p. 738).

Así como, para los griegos, lo único que le restaba al hombre en el infortunio era la gloria, aquí esta gloria humana es rechazada con deleite, con pasión, y *el hombre abraza lo único que le resta, el dolor.*

¿Por qué el rey Ricardo sale así al encuentro del anonadamiento? Porque se sabe pecador. Tal dice, ante el espejo que le traen; quiere contemplar en él su rostro de rey de dolor:

> Mucho leeré cuando tenga ante mis ojos el espejo del *propio libro donde escritos están mis pecados; y ese libro soy yo.* Me desposo con el dolor —dice también a su mujer—, y esta esposa no se separará nunca de mí (T. III, pp. 741 y 744).

Henos aquí más lejos aún que en *El Rey Lear:* Ricardo se desposa con el dolor porque se tiene por pecador y por nada. Acepta su calvario y lo vivirá hasta el fin. Lo más maravilloso de la obra es su último viaje a través de las calles de Londres, hacia la torre donde perecerá. El populacho grita, se burla de él, pisotea al caído. Pero el rey acepta y, de pronto, visión trastornadora, Shakespeare nos muestra en filigrana, en el semblante del rey que avanza hacia la muerte, abrumado de injurias, postrado bajo las piedras y el fango, el perfil de Cristo doliente en el camino del calvario:

> Sobre su sagrada cabeza echábanle polvo y él sacudíalo con noble aflicción, *con el rostro fluctuando entre la sonrisa y el llanto* (T. III, p. 747).

¿Cómo olvidar ese rostro? He aquí una belleza jamás descubierta por los griegos: la sonrisa, casi de gozo en el sufrimiento, esa cosa divina que nos reveló Cristo...

Viene entonces la transfiguración final: en el momento de morir, en su prisión, el rey presiente el reino de los cielos, aquel en que toda lágrima es enjugada:

> Exton, tu brazo feroz ha manchado con sangre del rey la tierra del rey. Asciende, asciende, alma mía, *tu morada está allá arriba,* mientras que mi grosera carne desplómase aquí abajo para morir (T. III, p. 759).

* * *

Si quisiéramos resumir lo que hemos dicho sobre Shakespeare, diríamos que el fracaso terreno de la virtud y el triunfo del mal en este mundo no son más que el reflejo del más gran fiasco jamás habido: el de Cristo entre los judíos de Palestina. El teatro shakespeariano muestra que la vida terrena es mera farsa, sombra y humo. *El dolor nos desarraiga de ella* y nos revela que somos pecadores, que debemos amarnos los unos a los otros, que no hemos de temer al sufrimiento, sino abrazarlo, hacerlo nuestro, y que, de este modo, debemos expiar. Entonces nos asemejaremos a Cristo doliente, y la muerte, en lugar de obligarnos a descender al Hades, nos elevará a los nuevos cielos. Puédese explicar *El Rey Lear* por la locura y *Ricardo II* por la misantropía enfermiza; pero el rostro de Ricardo II se parece tanto al de Cristo que, rebajándolo al nivel de una vulgar historia de enfermo, temeríamos rebajar también la faz de nuestro Salvador.

V. LA MUERTE DEL JUSTO EN DOSTOIEWSKI

La grandeza de Shakespeare dimana, en igual medida, de su genio y de su cristianismo latente. Mas, ¡ay! El gran Will no osó pronunciar, a propósito de Ricardo II, el nombre adorable de Cristo. Tampoco comprendió que el más grande de los dolores de este mundo, el que sume al hombre en la desesperación total, es el pecado, ni echó de ver que el sufrimiento conduce a la alegría. Si la postrera imagen que nos llevamos de Shakespeare es la de una sonrisa mezclada de lágrimas, el torrente eternamente joven de la alegría cristiana le fue desconocido. En cambio, Dostoiewski osó pronunciar el nombre de Cristo; mostró que el más grande dolor es

pecar, y, por último, dejó irrumpir la alegría en los demacrados semblantes de sus héroes. Con Dostoiewski, pues, nos hallamos ya, desde el punto de partida, más arriba que la más elevada cumbre shakespeariana.

El novelista ruso conocía también el mundo de los humillados y ofendidos, puesto que dio este título a una de sus novelas. Desde Gogol, en su novela corta *El manto,* la belleza secreta de las gentes humildes, de los funcionarios miserables, habíase convertido en uno de los tesoros de la literatura rusa. La primera obra de Dostoiewski, que le hizo célebre de la noche a la mañana, *La pobre gente,* estaba impregnada de compasión por los humildes.

Un personaje encarna esa compasión: Chatov, el restituido a la fe por Stavroguine. Chatov es humilde, servicial. Conserva un corazón de niño. Cuando vuelve su mujer, tras haberle abandonado durante años, la recibe con una alegría respetuosa, sin hacerle reproches ni formular preguntas. Y cuando ésta da a luz un hijo que no es de él, el viejo se maravilla ante la ternura, la vida nueva, la esperanza que entra en su lúgubre hogar. El pasaje figura entre los más hermosos que escribió Dostoiewski.

Chatov siente infinita misericordia por Kirilov: no se engaña respecto a él; ve en él una caricatura de Cristo, mas también, aunque descarriado, un justo. Así se lo dice la víspera del día en que Kirilov va a suicidarse.

Chatov ha recobrado al Cristo de su infancia. Su fe es débil aún, traspasada de dudas e inquietudes; pero se consolidará porque su alma está exenta de orgullo de espíritu. En medio del grupo comunista, Chatov encarna el idealismo, la verdadera dilección por los desventurados.

Este «justo» de rostro dulce y transfigurado, será, no obstante, asesinado por los comunistas, «sus hermanos». El relato de este crimen, en una noche lluviosa, es una de las cosas más alucinantes escritas por Dostoiewski: la última mirada de Chatov a Pedro Verkhovenski, el disparo, los asesinos inmóviles en torno al cadáver, en tanto Verkhovenski registra metódicamente los bolsillos de la víctima, sus groseras injurias cuando ve a sus cómplices inactivos, la sumersión en el estanque, todo ello forma un cuadro desgarrador.

Sin embargo, la muerte de este «justo doliente» no despierta aquella penosa angustia, aquel grito de rebeldía que tantas veces hemos leído en Eurípides. Una dulzura inexplicable envuelve la muerte de ese hombre. Da la impresión de que éste ha cumplido al

fin su destino y cincelado los últimos rasgos de su verdadero rostro. Hay una secreta lógica entre la admiración, la ternura de Chatov por su mujer y su hijo y esta muerte. Debía morir, no porque sus antiguos cómplices tuvieran que deshacerse de un testigo enojoso, sino por una razón profunda que Madaule ha señalado maravillosamente, diciendo:

> Era preciso que Chatov muriese porque, después del Gólgota, no se ha consumado realmente ninguna felonía humana sin haber sido coronada por la muerte del justo.

Aparece aquí lo que entrevió Shakespeare: la imagen de un *Dios crucificado*. Esta resplandece, afiligranada, en el rostro de los justos dolientes. Chatov irradia esa inexplicable serenidad porque evoca a Jesús Crucificado. Todos los cristianos deben ser crucificados a imagen de Jesús. Chatov vivió esta verdad hasta el fin. La especie de histerismo, de angustia y de blasfemia que se desata en los asesinos después de su crimen muestra claramente que son unos «demonios» que jamás aceptarán el escándalo de un Dios crucificado. Chatov muere víctima del odio de los hombres. Su muerte no es obra de los dioses, sino de los hombres, porque éstos aborrecen la luz que hay en él. Aquel lúgubre enloquecimiento en el parque lluvioso, aquellos horribles gritos, hielan de espanto. Con todo, no logran empañar la inolvidable belleza del rostro de Chatov, que era bueno, sensible, humilde y justo, y murió en un rincón del parque, en un lugar solitario adonde nadie iba jamás.

Este ser, eliminado de la sociedad de los pecadores, domínalos con toda su talla. Su dulce humildad irradia el gran secreto cristiano, la alegría, aquel fruto que maduró en el árbol de la cruz.

Es, por tanto, Cristo crucificado el que explica la paradoja del justo doliente. Un Dios que se humilla y desciende al hombre, dándose, muriendo por y para él, consumando, *revistiendo* la condición de justo doliente (¿acaso no son culpables todos los «justos» ante un Dios crucificado?): tal es el término de nuestro recorrido. He aquí por qué, en el humanismo de las *Bienaventuranzas*, el único íntegro después de la Encarnación, el hombre se reviste, en el sufrimiento, de una inexplicable belleza; he aquí por qué hablábamos «*de la elevación del hombre*» por el sufrimiento y la caridad[2], pues el sufrimiento expándese en la alegría de la Resurrección.

[2] Debiéramos estudiar los autores en que aparece este tema de la belleza de los

VI. EL MAYOR SUFRIMIENTO: EL PECADO

El hombre debe morir para vivir porque es pecador. El sufrimiento purifícalo del pecado. Ese sufrimiento se convierte entonces en fuente de luz y regocijo espiritual. Es un segundo nacimiento. El pecador desea expiar en el sufrimiento, ya que descubre que el único dolor irreparable en este mundo, la mayor de todas las calamidades que abruman al hombre *es el pecado,* la muerte espiritual del alma. Los que se reconocen pecadores, incluso los que sólo caen por flaqueza, por pasión, sufren un tormento sólo comparable al del infierno. El pecado es la «segunda muerte».

El borracho Marmeladov, la inolvidable figura de *Crimen y castigo,* es uno de esos humildes, uno de esos desgraciados. Mas su dolor no procede de la perversidad de los demás, sino sobre todo del hecho de saberse un ser débil, incapaz de resistir a su vicio. Marmeladov dase perfecta cuenta de ello y eso constituye el origen de sus lágrimas. Sabe que obra mal, que siembra la miseria en su familia, que su hija Sonia ha tenido que prostituirse por culpa de él, para mantener a los suyos; pero no puede remediarlo. Llega al extremo de substraer unos copecs a su hija para ir a beber. Esta no se lo reprocha, *y este detalle es lo que colma la medida de su tristeza:*

> No ha dicho nada —explica a Raskolnikov—; se ha limitado a mirarme como no se mira aquí abajo, sino allí arriba, en que los hombres sólo inspiran compasión y llanto, mas no son condenados. *Y la tristeza tórnase mayor aún cuando no somos objeto de ningún reproche* (T. I, p. 27).

Del mismo modo, después del crimen, Raskolnikov experimenta una espantosa soledad:

> No —dícele Sonia—, *no hay nadie en el mundo entero tan desdichado como tú* (T. II, p. 419).

La novela entera no es más que una ilustración de este tema: el criminal siéntese tan atormentado que no puede vivir y él mismo va a entregarse a la justicia para zafarse de su soledad y restablecer el

---

humildes. Los rusos ocupan el primer puesto. Balzac es otra mina muy rica a este respecto «(El pobre Schmuck», por ejemplo, «El padre Goriot», etc.). Bloy, Péguy, Larbad, etc., son testigos preciosos de este humanismo del «pobre transfigurado». Conviene distinguir este tema del tema «populista».

contacto con la sociedad. Ni Shakespeare con su *Macbeth* fue tan lejos como el novelista ruso.

¿Cabe, asimismo, algo más atroz que el vacío, la vacuidad en que vive Stavroguine o la inquietud de Iván Karamazov?: «Si Dios no existe, todo está permitido», dice éste; *pero ese descubrimiento le horroriza,* pues entonces todo se torna indiferente y la vida no tiene sentido ya. La nada del pecado, la desesperación absoluta en que éste sume al hombre, en una palabra, todos estos descubrimientos de Dostoiewski no los soñó siquiera ningún antiguo.

VII: EL SUFRIMIENTO REDENTOR

Este sufrimiento puede incluso ser el camino de la resurrección. Cuando Raskolnikov se arrodilla ante Sonia, diciendo:

«Me postro ante todo el sufrimiento del mundo» (T. II, página 329), saluda en ella a la que ha sufrido pero ha sabido redimirse por el sufrimiento. ¿Qué es lo que lleva, pues, a estos «pecadores dolientes» a la expiación? Algo a lo cual no pueden, al fin, resistir, *algo que desearían no existiera* para poder mantener su orgullo, una realidad cuya revelación enternece tan poderosamente su corazón que lo abre a la salvación: el amor, la caridad de los cristianos para con ellos:

> Soy malo, me doy perfecta cuenta de ello -gimió Raskolnikov tras su confesión a la policía—; mas, ¿por qué, si no lo merezco, me aman ellas tanto? ¡Ah! Si hubiese estado solo, *si nadie me hubiese amado* ni yo hubiese amado a nadie, *todo esto* (es decir, su confesión liberadora) *no habría acontecido* (T. II; p. 529).

Hallamos aquí de nuevo el tema shakespeariano del sufrimiento que revela la caridad, si bien renovado, más profundo: a lo que nadie resiste es a un amor *gratuito, inmerecido* ¡Ah!, si yo hubiese podido estar solo, exclama Raskolnikov. Pero, desde la venida de Cristo, nadie está solo ya; hay una mano misericordiosa que se ofrece, a la cual es muy difícil sustraerse. Como he dicho antes, la gran conmoción cristiana es la revelación del Dios de misericordia y de caridad en la Iglesia, «confraternidad de la Caridad».

Marmeladov implora también la compasión de alguien; pero, como su pecado es menor, cede más fácilmente a esa humildad necesaria:

> ¿Quién tendrá piedad de un hombre como yo? Señor, Señor, *es indispensable que todo hombre halle siquiera en alguna parte un asilo de piedad* (T. I, p. 27 y ss.).

Cuando estos desgraciados son compadecidos, se despiertan, *van en busca del sufrimiento para expiar.* Así Marmeladov:

> Es verdad, no inspiro compasión; en lugar de compadecerme, hay que crucificarme, crucificarme en una cruz. Más *crucificadme juzgándome y teniendo un poco de compasión por mí.* Entonces iré por mi pie al suplicio, pues *no tengo sed de alegría, sino de tristeza y llanto* (Ibid., p. 28).

Tales textos cortan la respiración: *el hombre sólo desea sufrir, a condición de que este sufrimiento le sea impuesto por una mano misericordiosa que compadezca al que corrige.* Imposible, de otro modo, salir al encuentro de este dolor que repugna al hombre. En cuanto a Raskolnikov, necesitará más tiempo para comprender esta lección:

> Lo que importa —le dice Sonia— es aceptar el sufrimiento y redimirse por él (T. II, p. 427).

Al principio, el joven se niega; si acepta al fin es tal vez porque, ilógicamente, después de su crimen, ha librado de la miseria a la familia de Marmeladov, acercándose así a Sonia, que va a salvarle y a partir con él a Siberia para expiar fraternalmente su culpa.

* * *

Los pecadores que hallan piedad cristiana tienen sed de sufrir para expiar; entran, a su vez, en el círculo de la caridad; perdonan también a sus enemigos. Así el viejo Esteban Verkhovenski, en *Los Demonios:* intelectual superficial, simpatiza durante muchos años con el naciente comunismo. Mas cuando descubre su verdadero rostro, tras el incendio provocado por los comunistas en un barrio pobre, comprende bruscamente y parte, como Lear, *pero voluntariamente.* Encuentra entonces a Lisa, una joven perdida por la astucia de Stavroguine y, al ver que tirita bajo la lluvia, compadécese de ella y le dice estas palabras:

> Sois desgraciada, ¿verdad? Ya lo veo, ya lo veo, pero no me

> contéis nada, no me preguntéis nada. *Todos somos desgraciados, mas hay que perdonarlos a todos.* Perdonemos, Lisa, y seremos libres eternamente. Para librarse del mundo y ser completamente libre, hay que perdonar, perdonar y perdonar. ¡Oh! Perdonemos a todo el mundo y perdonemos siempre. Así podremos esperar que nos perdonen a nosotros también. Sí. *Porque todos somos culpables unos con otros, todos culpables... (Los endemoniados,* T. III, p. 138).

Por consiguiente, también Verkhovenski sabe que su desdicha emana de su pecado:

> Me arrodillo —dice—, porque en este momento quiero decir adiós a toda mi vida pasada. Ahora, quebrado estoy en dos partes: antes, un insensato que durante veinte años soñó en escalar el cielo, ahora este viejo consumido, aterido... (Ibid.).

* * *

Paciencia, humildad, perdón, deseo de expiación por el dolor, no son más que la sombra de la mano misericordiosa de Dios. Franquéase aquí el límite entre lo humano y lo divino; con el descenso del Reino de Dios, abátese al fin el gran muro para la transfiguración del dolor humano. De pronto, Marmeladov, cual iluminado, levántase y ve al «Dios de piedad» que le recibirá el postrer día y le perdonará *sin haberlo merecido.* Estamos en los antípodas de los antiguos: ¡Un Dios que perdona aun cuando el hombre merece la muerte! De pie en aquella miserable taberna, medio beodo, entre las risas de los demás y el estupor de Raskolnikov que ignora aún que a través de aquel borracho alcanzará la salvación, Marmeladov exclama:

> Pero El que tuvo piedad de todos los hombres; El que todo lo comprendió, tendrá piedad de nosotros. El es el Unico Juez. Un día nos convocará también a nosotros para decirnos: «Vamos, aproximaos también vosotros, los borrachos». Y nosotros nos acercaremos sin rubor... Y El nos dirá: «¡Cochinos sois! Mas, aunque *lleváis estampado el sello de la bestia,* acercaos». Entonces, los sabios, los razonables, protestarán: «Señor, ¿por qué recibís también a ésos?» Y El les responderá: «Los recibo, sabios, los recibo, razonables, porque ninguno de ellos creyóse nunca digno del más allá.» Y nos tenderá los brazos y nosotros nos precipitaremos a ellos y nos desharemos en lágrimas y *todo lo*

comprenderemos. ¡Señor, que llegue vuestro reino! (Crimen y castigo, T. I, p. 28).

La trilogía está, pues, completa: *pecado-sufrimiento-misericordia.* Los antiguos ignoraban la misericordia, como asimismo el pecado: por eso el sufrimiento se les antojaba incomprensible. Ahora, ante esa realidad, triple y una a la par, el mundo recobra su sentido: «Todos comprenderemos», dice Marmeladov. Y Verkhovenski, a punto de morir, entrevé esa misma justicia y misericordia supremas:

> La sola idea constante de que existe algo infinitamente más justo e infinitamente más dichoso que yo, me llena ya de una emoción *y una gloria* sin límites. *Más que ser feliz, el hombre necesita saber y creer a cada instante que existe en otra parte una felicidad perfecta y plácida para todos y para todo (Los endemoniados,* T. III, p. 344).

Esta posibilidad de creer en el «Reino de Dios» es precisamente el privilegio de que careció el alma antigua. La caridad de Dios para con nosotros, su justicia misericordiosa es, en realidad, la llave de oro que lo abre todo y resuelve todos los problemas.

VIII. LA ALEGRIA DE LA CRUZ

Así, pues, nadie se sorprenderá de que en Dostoiewski el sufrimiento se convierta en fuente de alegría, de esa alegría cristiana, reflejo terreno de la misericordia divina. Los humillados y ofendidos que han hallado la Caridad, resucitan literalmente, como aquel colegial pobre que muere sonriendo, pues, en torno a Aliocha Karamazov, sus condiscípulos han rodeado de ternura sus últimos momentos. A la luz divina, incluso un sufrimiento inmerecido es acogido con exultación.

Mitia Karamazov, injustamente condenado, accede a sufrir en Siberia porque entrevé que, con su actitud, logrará que reine la Alegría entre la muchedumbre de los humildes:

> Hermano —dice a Aliocha—, tras mi detención he sentido nacer en mí un nuevo ser; un hombre nuevo ha resucitado. Existía en mí, pero jamás habríase revelado sin ese golpe inesperado. ¿Qué me importa trabajar veinte años en las minas? Eso no me asusta; lo que temo ahora es que ese hombre resucitado se aparte

de mí... Allí en las minas se puede amar, vivir y sufrir. Se puede reanimar el corazón entumecido de un forzado, llevar del cubil a la luz a una alma grande, regenerada por el sufrimiento, resucitar a un héroe. Los hay a centenares y *somos todos culpables respecto a ellos.* ¿Por qué habré soñado con un niño? Iré a Siberia por el «pequeñín». Pues todos son culpables para con todos. Todos son «pequeños»; hay niños grandes y niños pequeños. Iré por ellos. *Es menester que alguien se sacrifique por todos. Yo no he matado a mi padre, pero acepto la expiación.* Sí, nosotros, los forzados, seremos hombres subterráneos, privados de libertad, encadenados, *pero en nuestro dolor resucitaremos a la alegría,* sin la cual el hombre no puede vivir, ni Dios existir, pues es El quien la da. Ese es su gran privilegio. Señor, que el hombre se consuma en oración. Un forzado no puede pasar sin Dios; necesítalo más que un hombre libre. Y entonces, nosotros, los hombres subterráneos, arrancaremos de las entrañas de la tierra *un himno trágico al dios de la alegría.* Viva Dios y su gozo divino. Yo lo amo (*Los hermanos Karamazov,* T. II, p. 595 y ss.).

Tales textos no necesitan comentario. Desde los griegos, ¡qué largo es el camino recorrido!: por un lado, resignación nostálgica, en ocasiones rebeldía; por otro, desarrollo, dilatación del ser hasta sus más secretas fibras. *El sufrimiento ha engendrado a su contrario,* esto es, al gozo. En lugar de *la paradoja del justo doliente,* surge *una nueva paradoja,* liberadora: *la del mártir gozoso.* Un hombre dolorido que canta.

El hermano del *Staretz* Zossima conoce ya esa formidable alegría. Mientras muere, exclama:

«¿Para qué los meses y los años? ¿Por qué contar los días? Bástale un día al hombre para conocer toda su ventura. Amados míos, ¡para qué discutir y guardarnos rencor unos a otros? Vayamos más bien a pasear, a solazarnos al jardín; nos abrazaremos, bendeciremos la vida.» Y el *Staretz* sigue contando: «Su habitación daba al jardín, poblado de viejo árboles; los brotes asomaban ya; los pájaros habían hecho su aparición y cantaban bajo las ventanas; él deleitábase contemplándolos y, en un momento dado, se puso a pedirles también perdón: «Pájaros del buen Dios, pájaros ufanos, perdonadme porque he pecado también contra vosotros». Ninguno de nosotros pudo entonces comprenderle, y él lloraba de alegría: «Sí, decía, la gloria de Dios me rodeaba: los pájaros, los árboles, los prados, el cielo; tan sólo yo vivía en el oprobio, deshonrando a la creación, sin apreciar su belleza ni su gloria.» «Te cargas con muchos pecados, suspiraba a veces nuestra madre.» «Madre querida, *lloro no ya de pena, sino de alegría; ansío ser culpable para con ellos;* no puedo explicarlo,

pues no sé como amarlos. *Aunque he pecado contra todos, todos me perdonarán; he aquí el paraíso*» ¿Por ventura no estoy en él ya? (*Los hermanos Karamazov*, T. I, p. 302).

Y el mundo se transfigura porque «los nuevos Cielos y la nueva Tierra» surgen cuando los hombres cesan de pecar. El sufrimiento desaparece, los milagros florecen como las velloritas campestres. Una página de *Los hermanos Karamazov* coronará nuestro largo recorrido y se opondrá a la imagen de Ulises, con que iniciamos este segundo díptico. El *Staretz* Zossima refiere un episodio de sus viajes de piadoso peregrino:

> En mi juventud, pronto hará cuarenta años, el hermano Antimo y yo recorríamos Rusia pidiendo limosnas para nuestro monasterio; una vez, pasamos la noche con unos pescadores, a orillas de un gran río navegable; un joven aldeano de agradable aspecto y mirada dulce y límpida, como de unos dieciocho años, vino a sentarse a nuestro lado; ansiaba llegar al día siguiente a su destino para halar una barca mercante. Era una hermosa noche de julio, cálida y apacible; del río ascendían refrescantes vapores; de vez en cuando emergía algún pez; los pájaros habían enmudecido; todo respiraba paz, oración. Aquel joven y yo éramos los únicos que permanecíamos despiertos, hablando de la belleza del mundo y su misterio. Cada hierba, cada insecto, una hormiga, una abeja dorada, todos conocían su camino de modo sorprendente, por instinto, todos atestiguaban el misterio divino y lo cumplían constantemente. Observé que el corazón de aquel apuesto muchacho se inflamaba. Me confió que amaba al bosque y a los pájaros que lo habitaban; era pajarero, comprendía sus cantos y sabía atraer a las diferentes especies. «Nada vale lo que la vida en el bosque —me dijo—, aunque, en mi opinión, todo sea perfecto.». «Es verdad —respondíle—, todo es perfecto y magnífico, porque todo es verdadero... Emociona ver todos los animales exentos de pecados, ya que *todo es perfecto e inocente excepto el hombre,* y Cristo ocupa, con los animales, el primer lugar. No puede ser de otro modo, pues el Verbo está destinado a todos; todas las criaturas, hasta la más humilde hoja, aspiran al Verbo, cantan la gloria de Dios, gimen inconscientemente por Cristo; es el misterio de su existencia sin pecado...» Entonces, el joven me dijo: «Sí, ¡qué buenas y maravillosas son todas las obras de Dios! Y sumióse en una dulce reflexión. Advertí que había comprendido. Durmióse a mi lado con un sueño ligero, inocente. Que el Señor bendiga a la juventud. Rogué por él antes de dormirse. Señor, envía la paz y la luz a los Tuyos» (Ibid., pp. 307-308).

* * *

«Los justos están en manos de Dios y, aunque sufren tormentos a los ojos de los hombres, ello obedece a que Dios los pone a prueba. Por eso su esperanza está henchida de inmortalidad.» Vemos, en verdad, que la elevación del hombre por el sufrimiento le da acceso, desde aquí abajo, a un mundo mejor: *el Reino de Dios. Bienaventurados los que sufren porque ellos verán a Dios.*

IX. CONCLUSION

«El pecado engendra la muerte», decía San Pablo. Y engendra también el sufrimiento. Tal es lo que nos enseña el cristianismo. Shakespeare y Dostoiewski nos lo han recordado.

Los antiguos disociaban el pecado y el sufrimiento, ya que ignoraban el primer elemento de la trilogía paulina. El sufrimiento, procedente de los dioses perversos o de un destino maldito, debía ser soportado con dignidad: de esta suerte, salvábase la imagen del hombre, toda vez que esas pruebas no dependían de él. Aun cuando el hombre dominaba así sus dolores, conservaba no obstante en su rostro cierta dulzura triste, esa dulzura que nos conmueve tanto en las estelas funerarias griegas. El hombre antiguo desconocía la alegría. En el cristianismo, por el contrario, el pecado va unido al dolor: *éste es, de hecho, el envés del pecado.* Además, el sufrimiento de los hombres no procede de lo alto, sino de otros hombres que, con su dureza, aplastan a los humildes, o del propio pecador, muerto espiritualmente por su culpa.

La desaparición del dolor va, pues, unida a la desaparición del pecado: hay que remontarse a la causa del sufrimiento, esto es, al pecado en nosotros o en los demás; hay que expiar nuestros pecados; hay que atraer al prójimo con la fuerza irresistible de la caridad. Ha desaparecido todo rastro de altiva resignación. Un cristiano no puede ser un hombre *resignado:* debe ser un hombre que *asuma* el sufrimiento con alegría y caridad. El júbilo pascual reaparece entonces sobre la tierra y el verdadero rostro del hombre se transfigura en y por el sufrimiento: de consecuencia del pecado, el dolor se ha convertido en medio de resurrección. «Todo es gracia.»

Todo esto es posible porque, aunque los hombres son malos, aunque se muestran lobos los unos con los otros, Dios es bueno. Hace falta una providencia sobrenatural, una mano misericordiosa que conduzca al hombre a la felicidad a través de las lágrimas; hace

falta también un más allá de la muerte; de lo contrario, el sufrimiento es más intolerable todavía que en la concepción griega. Como siempre, *en el cristianismo se acrecientan los riesgos:* alegría o desesperación. No hay lugar para la mera resignación.

Los antiguos no conocieron a este Dios de perdón. Shakespeare no se atrevió a mentarlo. Dostoiewski lo hizo. Mas su presencia secreta en uno y otro eleva a sus respectivas obras a cumbres de belleza desconocidas de los griegos. ¿Cómo no anhelar que nosotros también, ante la inmensa muchedumbre de los humillados y ofendidos de esta guerra[3], hagamos nuestras las lecciones de Shakespeare y Dostoiewski? Ambos autores son asombrosamente actuales. Hagamos brillar la misericordia de Dios en nuestra caridad. No olvidemos nunca las palabras de Porcia sobre la clemencia, en el quinto acto de *El mercader de Venecia.* Las exigencias del judío que quiere vengarse inexorablemente de un cristiano, encarnan el mundo antiguo, con sus implacables limitaciones, su moral de toma y daca, y sus dioses sin misericordia: «Pido justicia y la tendré», dice el hombre. Y nadie acierta a replicarle. Entonces, Porcia revela un nuevo reino con estas sencillas palabras:

> La clemencia, en sí, no se improvisa. Cae del cielo como una mansa lluvia sobre aquel que le es inferior; doblemente bienhechora, bendice al que da y al que recibe. Su poderío alcanza el máximo esplendor en los poderosos; conviene maravillosamente al monarca en su trono, mejor que su corona. El cetro real indica la fuerza del poder temporal; es el atributo del respeto y la majestad, y en él residen el temor y el terror que inspiran los reyes. Mas la clemencia está por encima de esa autoridad contenida en el cetro; tiene su trono en el corazón de los reyes y *es atributo del propio Dios;* y el poder terreno que se asemeja más al poder de Dios es aquel que tempera la justicia con la clemencia... (*El mercader de Venecia,* p: 80).

Es evidente que aquí hay reminiscencias de Séneca; pero hay también un eco directo del Evangelio. Al sufrimiento y al pecado, sólo cabe responder con la misericordia y la Caridad:

> En verdad os digo que éste es mi nuevo mandamiento: que os améis los unos a los otros como Yo os he amado.

[3] Alude a la segunda guerra mundial, a cuyo término fue escrito este libro *(ndt).*

TERCERA PARTE

EL PROBLEMA DE LA MUERTE

Los humanos, destinados a la muerte...

HOMERO

Der Mensch ist zum Tode.

HEIDEGGER

El hombre es el único animal que sabe que no es inmortal.

MALRAUX

Eres injusto. ¿Por qué odias a la muerte, Orfeo? La muerte es bella. Tan sólo ella da al hombre su verdadero ambiente. Hace un momento has escuchado a tu padre hablándote de la vida. Era grotesco, ¿verdad?, lamentable. Y, no obstante, es eso. Esta payasada, este absurdo melodrama, es la vida. La gente cree que el desgaste de la vida en un rostro es el horror a la muerte. ¡Qué error! El horror, por el contrario, es ver la insulsez, la molicie de los rostros de quince años, caricaturizados pero intactos, bajo esas barbas, esos binóculos, esos aires dignos. Es el horror a la vida. Esos adolescentes arrugados, siempre irónicos, siempre impotentes, siempre flojos y cada vez más seguros de sí mismos son los hombres... Yo te ofrezco una Eurídice intacta, una Eurídice de rostro real que la vida jamás te hubiera dado. ¿La quieres? Verás como todo va a ser puro, luminoso, limpido.

ANOUILH

Lo bello, lo grande, es el sentimiento trágico de la vida. El sentimiento trágico de la vida ha hecho la grandeza de las civilizaciones. Es la negación del bienestar. Es el reconocimiento de que la vida lo es todo menos confortable. Es la aceptación de los riesgos, y no hay riesgos. En resumidas cuentas, sólo hay un riesgo, y es el de morir.

RAMUZ

¡Oh Muerte! ¿Dónde está tu victoria?

SAN PABLO

Capítulo I

LOS MITOS DEL MAS ALLA EN HOMERO, PLATON, CICERON Y VIRGILIO

La muerte es la única evidencia en que se han mostrado de acuerdo todos los filósofos. Constituye, de hecho, el único problema filosófico serio. Los montones de cadáveres de esta guerra, tanto los que son objeto de comentario como los que no lo son, así lo proclaman. Los grabados de Holbein en que aparecía la «macabra» danzando en la corona de los reyes, las tablas del siglo XIV sobre *El dicho de los tres muertos y los tres vivos,* son extrañamente actuales. La muerte está tan extendida ahora que casi nos sentimos indiferentes a ella. Ya no es aquella cosa solemne, ante la cual adoptábamos un paso leve y silencioso, sino el pan cotidiano. Hemos entrado en la edad clásica de la muerte.

Sobre este punto, los filósofos anticipáronse a nuestra época. El existencialismo alemán barrió los mitos humanitarios del siglo XIX y nos enfrentó de nuevo con esa absurdidad fundamental: morir. Podría escribirse un libro sobre la «conciencia de la muerte» en el pensamiento moderno. Al lado del humanismo de la vida, existe un *humanismo de la muerte.*

Los hombres de nuestro tiempo han querido conocer la embriaguez de la nada, de la muerte: por ejemplo, Malraux. O bien han transferido a la colectividad la esperanza de una inmortalidad imposible para el individuo: por ejemplo, el comunismo o el nazismo. O bien han reconocido que la muerte era el único punto oscuro en el sistema de la vida: Camus no halla una significación aceptable a la muerte; lo único indispensable, dice, es vivir todo el

tiempo posible y acumular experiencias en una conciencia lúcida. La cantidad en vez de la calidad, en una vida carente de sentido, constituye un bergsonismo al revés muy revelador. Con todo, estas tres concepciones tienen algo en común: la afirmación de que la muerte es el fin de todo en la nada.

Aunque el pensamiento moderno adopta algunos puntos de partida cristianos: brevedad de la vida, muerte siempre presente, etc., concluye en un sentido diametralmente opuesto, eligiendo la vida «absurda», contingente. El existencialismo ateo pretende incluso que su estoicismo desesperado resucita el humanismo griego: Sartre reedita el mito de Orestes; Camus, el de Sísifo; Malraux habla de la *Moira* de los trágicos griegos a propósito de la obra de Faulkner. Inútil mencionar a Montherlant, demasiado artista a lo Barrès para mostrarse enteramente sincero.

* * *

Nuestra investigación será estricta, puesto que se impone la precisión. Pondrá de manifiesto que es un error embarcar a los griegos en ese avión sin piloto que es parte del pensamiento moderno. Pasaremos por alto las opiniones filosóficas de la antigüedad sobre el más allá: el lector está habituado a esta limitación al dominio literario. Evitaremos cuidadosamente aventurar un solo paso en el campo surcado de minas de las religiones de misterio. Nos limitaremos a un solo género: el del mito. Platón y Cicerón figuran, pues, aquí, no como pensadores o filósofos, sino como testigos de las «fábulas» que se complacían en contar los círculos cultivados de sus respectivas épocas, forjándose la ilusión de que «tal vez algo de ello era verdad». Virgilio nos ayudará a zanjar la cuestión, unos años antes de la venida de Cristo.

Dos concepciones distinguen aquí al alma antigua. En una, el centro de gravedad, la parte sólida del destino humano, es la vida de este mundo, en tanto la muerte representa la sombra apagada de esa vida; en la otra, el citado centro de gravedad está en el más allá, y la vida presente no es más que una sombra, un tránsito, una ilusión, y, a veces, incluso un pecado. La primera serie de mitos es, en conjunto, humanista, es decir, que da una significación a la vida del hombre terreno, pese a la muerte; la segunda es «antihumanista», pues despoja de todo valor a la existencia en este mundo en cuanto tal.

Cicerón y Virgilio, como buenos romanos, intentaron una especie de síntesis, procurando salvar determinados valores terrenos.

I. EL HADES, SOMBRA DE LA VIDA TERRENA

Las primeras líneas de *La Ilíada* sobre la cólera de Aquiles, que envía a la muerte a innumerables héroes, son muy curiosas. Helas aquí:

> Canta, diosa, la cólera de Aquiles, hijo de Peleo; detestable cólera que a los Aqueos ocasionó sufrimientos sin número y al Hades arrojó tantas almas audaces de héroes, en tanto que *a esos mismos héroes* convertía en presa de canes y de todas las aves del cielo... (I, 1 y ss.).

El texto griego dice que sus almas fueron lanzadas al Hades; emplea el término *psychè*. Deseando luego expresar que los cadáveres desventurados quedaron insepultos, expuestos a los buitres, en lugar de servirse de la palabra «cuerpos», como es lógico, diciendo: «sus cuerpos fueron abandonados en el campo de batalla», el texto dice: «los propios héroes fueron abandonados» *«autous de wélôria teuché kunessin»*. En vez de la pareja *sôma-psychè*, a que estamos acostumbrados, tenemos, pues, por un lado, el alma, y, por otro, la propia persona de los héroes. En esta extraña concepción, la personalidad de un hombre, su conciencia, refiérense a su cuerpo, a su vida física.

El vocabulario psicológico de Homero confirma este punto de vista: el corazón, el espíritu del hombre, su vida consciente, hecha de deseo, pasiones y conocimientos, atribúyense a órganos físicos, el *thymos*, o sea el aliento, el vaho que «sube y baja» en las fosas nasales del hombre, el ritmo de su cólera o de su júbilo, o bien el *phrên*, el diafragma, sede de las pasiones. Deseoso de decir a Andrómaca que está convencido de la derrota de Troya, Héctor profiere: «*Eu de oida kata phrena kai kata thymon*»; literalmente, traduciríamos así: «Lo sé perfectamente, en mi corazón y mis entrañas». Esta curiosa psicología, que recuerda la de los antiguos hebreos, es común a Homero y a los trágicos griegos, incluido Eurípides. Nos hallamos pues, en presencia de una idea fundamental.

¿Qué es, por tanto, el alma, esa *psychè* que va al Hades? La

muerte, ¿sume al hombre en la nada total? No: el alma separada del cuerpo es un doble, una copia difuminada de la vida del individuo, una especie de fina película en que se reconocen aún los rasgos del ser vivo de antaño, si bien no hay en ella conciencia ni vida, ni *phrên* ni *thymos*. Esa alma es semejante a esas formas sin densidad que se nos aparecen en sueños. Así, durante la noche que precede a las exequias de su amigo Patroclo, Aquiles ve al alma, a la *psychè* de éste, en su sueño:

> Y he ahí que viene a él el alma del infortunado Patroclo, en todo semejante al héroe en la *estatura*, en los hermosos ojos y en la voz, ataviada con la misma indumentaria (XXIII, 62 y ss.).

Entonces, Aquiles, creyendo volver a ver a su amigo en carne y hueso, quiere estrecharlo entre sus brazos:

> Acércate más a mí, que un instante siquiera, en brazos uno de otro, gocemos de nuestros tristes sollozos (Ibid., 97 y ss.).

Pero no es más que una sombra:Aquiles tiende los brazos sin lograr estrechar nada entre ellos:

> El alma, cual un hálito, ha desaparecido bajo tierra, con un leve gemido (Ibíd., 100-101).

A la sazón, Aquiles se despierta, asustado, y, presa del horror al más allá, exclama:

> ¡Ah! ¡No hay duda! Un no sé qué vive aún en el Hades, un alma, *una sombra en que no habita ya el espíritu*. Toda la noche permanecido ha ante mí el alma del desdichado Patroclo, gimiendo, lamentándose, prodigando constantes órdenes. Asemejábasele prodigiosamente (Ibíd., 103 y ss.).

En *La Odisea*, las almas de los muertos son comparadas a los murciélagos que revolotean por el Hades *con pequeños graznidos*.

Lejos de ir al más allá como hacia un mundo nuevo de luz y de vida, la *psychè*, imagen sin consistencia *(eidôlon)*, abandona la existencia terrena con pesar; se va como por fuerza, dando la espalda al nuevo ámbito en que va a entrar: así el alma de Héctor:

> Apenas ha hablado, la muerte que todo lo acaba, le envuelve. Su alma sepárase de sus miembros y parte, volando, al Hades,

llorando por su destino, abandonando la fuerza y la juventud (XXII, 361 y ss.).

Los griegos creían, pues, en una supervivencia del hombre más allá de la muerte, pero esta supervivencia no es más que un recuerdo impotente de la vida pasada, una especie de pesadilla constante: el Hades es el reino de las lágrimas; las almas llegan a él llorando, tendiendo, para siempre, los brazos hacia un pasado que ya nunca podrán recuperar.

Si tal ocurre es porque, en la presente concepción, la inmortalidad significaba para los griegos la vida incorruptible de los dioses: ser inmortal equivalía a mantenerse fuerte y glorioso *en el cuerpo físico;* a comer y beber manjares ligeros, conservando sin esfuerzo la juventud y la alegría de los miembros; equivalía, en fin, a escuchar cantos cadenciosos y ver danzas armoniosas en la claridad. La inmortalidad no era para ellos *más que una prolongación, una fijación en lo eterno de los instantes más bellos de la vida de un hombre,* los de su juventud fuerte y gozosa, bella con aquella belleza física que llevaba aparejada siempre, a sus ojos, la belleza moral. El Olimpo de los antiguos limitóse a ser la proyección de este nostálgico ideal en el cielo luminoso de Grecia. No obstante, los griegos sabían perfectamente que existía una barrera (un cielo de bronce, decía Píndaro) entre aquellos dioses y ellos. Por consiguiente, la muerte no era para ellos más que la sombra de una vida desvanecida para siempre. Así, las estrellas cuyo fulgor apagóse muchos siglos ha, nos parecen brillar aún, porque estamos inconmensurablemente lejos de ellas, y su luz no ha acabado de llegarnos todavía; pero sabemos que, tras ese resplandor, nada queda ya...

* * *

Las almas de los muertos conocen dos estados diferentes después de su separación del cuerpo: unas frecuentan los lugares donde viven los hombres y pueden ser evocadas y aparecer a los ojos de los vivos; otras están en los «infiernos», es decir, en el reino de Hades, situado debajo de la tierra, allende los ríos por los cuales sólo es posible pasar una vez. Estas dos representaciones del medio en que se mueven las almas tras la muerte, sin ser contradictorias, se

yuxtaponen, no obstante, en las ideas de los antiguos y representan dos concepciones distintas.

Cuando Ulises, a orillas del lago Averno, paraje clásico de los muertos, quiere ver la *psychè* de Tiresias, a fin de saber el porvenir, no *desciende* bajo tierra (en la parte más antigua del texto, no sucede así). Cava un hoyo cuadrado y vierte la sangre de las víctimas ofrecidas en sacrificio; esta substancia vital, física, atrae a los muertos, «esas cabezas sin fuerzas»: las sombras apresúranse, entonces, a acudir alrededor del foso. No se trata, pues, de un «descenso» a los infiernos, sino de una verdadera evocación de los muertos por medio de la magia negra. El hecho no puede menos de traernos a la memoria la ceremonia macabra de la cueva de Endor, en *El libro de los Reyes,* la víspera de la batalla de Gelboe, cuando Saúl pide que se «invoque» el alma de Samuel. Sin ir tan lejos como Bérard, que cree que el nombre de Tiresias es de origen semítico y significa «consultar a los espíritus», cosa posible pero indemostrable, es evidente que esta «evocación», única en la literatura griega, contrasta con todos los «descensos» a los infiernos conocidos. Los interpoladores, cuyas adiciones suponen un *viaje* a los infiernos, no advirtieron la contradicción, señal innegable de que no comprendían el significado de esta ceremonia mágica, de origen prehelénico. Sin embargo, lo cierto es que, en la pluma del poeta de *La Odisea,* esta *nekuia* constituye una de las páginas más bellas de la literatura griega. Las almas quieren beber la sangre para recobrar la conciencia e intentar ponerse en contacto con el mundo de los vivos. Tan sólo Tiresias conservó en él «el espíritu», detalle curioso que revela el origen exótico del fragmento y se explica, sin duda, por la existencia en el Averno de un oráculo para consultar a las divinidades infernales. En cuanto las almas olfatean la sangre, se agolpan en torno al líquido vivo como mariposas nocturnas atraídas por la luz: imantadas por la vida terrena, intentan cobrar de nuevo peso y substancia.

El alma de Anticleya, madre de Ulises, consigue beber sangre: recobra entonces parte de su conciencia y reconoce a su hijo. Entre ambos, entáblase un patético diálogo: la mujer cuenta a Ulises la profunda tristeza de su familia, que aguarda en todo momento su retorno; Ulises le refiere sus tribulaciones. Anticleya explica al desdichado que tanto ha sufrido e ignora aún la muerte de su madre, cómo abandonó la vida:

> Y yo, si estoy muerta, es simplemente por el pesar que me cupo en suerte experimentar. No fue la languidez ni el tormento de ninguna enfermedad lo que me arrebató el alma: fue la aflicción, la inquietud por ti; fue, oh mi noble Ulises, tu propia ternura lo que me arrancó la vida de la dulzura de la miel *(La Odisea,* XI, 200 y ss.).

Entonces Ulises, «a fuerza de pensar en ello», sólo desea una cosa: estrechar entre sus brazos la sombra de su madre. Tres veces se precipita a ella y otras tantas la sombra desvanécese como un sueño. Ante la muralla infranqueable de la muerte, Ulises profiere estas palabras:

> Madre, ¿por qué huyes cuando intento alcanzarte? ¡Si, cuando menos, abrazados, gozar pudiéramos los dos del temblor de los sollozos! La noble Perséfone, ¿no habrá querido, suscitando tu sombra, redoblar mi pena y mis gemidos? (Ibid., 210 y ss.).

¿Qué puede replicarle Anticleya, sino recordarle la inexorable ley?:

> ¡Ah, hijo mío, el más infortunado de los seres! No, Perséfone, la hija de Zeus, no ha querido desilusionarte. Mas cuando nos lleva la muerte, existe para todos una ley: los nervios, la carne y los huesos se desmoronan: todo cede a la energía de la ardiente llama: apenas el alma abandona la blanquecina osamenta, la sombra emprende el vuelo y *se disipa como un sueño* (Ibid., 216 y ss.).

Así, pues, la sangre que ha bebido devuélvele la suficiente conciencia para reconocer a su hijo, mas no la bastante para volverla a la vida. Triste ironía: Anticleya, evocada por su hijo Ulises, sólo recobra un instante la conciencia para darse perfecta cuenta de que está separada de él para siempre.

Esta *nekuia* del canto XI de *La Odisea* ilustra, pues, la idea de que el más allá no es más que la sombra proyectada por la vida terrena, una triste y perenne nostalgia por un mundo desaparecido.

La idea de que las sombras de los muertos pueden asediar a los vivos, vagar a su alrededor y depararles dicha o infelicidad, está siempre presente en la cultura griega. En general, estamos deslumbrados por la luz de los dioses mitológicos y creemos que la religión helénica gira por entero en torno a esas figuras eternamente jóvenes. Los poemas aristocráticos, o sea *La Ilíada* y *La Odisea,* no

dicen casi nada de la religión local y popular. Las exequias de Patroclo, que concluyen con un grandioso y patético crescendo, con una gigantesca marcha fúnebre, como asimismo la historia de Aquiles y Patroclo, son, no obstante, un vestigio de dicha religión. Los eruditos subrayan cada vez más la existencia de esta religión centrada en torno al culto de los héroes y de los muertos, dominada por los dioses subterráneos e iluminada por el Zeus de los juramentos y de los suplicantes. Aunque la epopeya apenas la menciona, los dramas griegos contienen aún indicios de ella. La tragedia *Las Coéforas* no es más que un sortilegio destinado a despertar el alma de Agamenón. Como el rey fue asesinado y sus pies cortados por Clitemnestra a fin de que no pudiera volver a la tierra para vengarse, la sombra del Atrida siéntese decontenta y clama venganza. Para llevarla a cabo, Orestes y Electra deben ser traspasados por la fuerza vengadora del muerto: el meollo del drama es una evocación, hecha sobre la tumba. Cuando se consuma el sortilegio, el horror alcanza su punto culminante y el crimen de Orestes se realiza. Como vemos, esta forma de tratar la venganza de Orestes es completamente distinta de la de Sófocles y Eurípides. Revela que la *psychè* del muerto es aún la sede de un poder maléfico que vaga alrededor de su tumba pero está enteramente de cara a los vivos: en los infiernos, la sombra de Agamenón sólo piensa en matar a su mujer. No salimos del círculo; la muerte es la sombra proyectada por la vida. Aunque Sófocles no puso de manifiesto este sortilegio de la muerte, excepto en *Edipo Coloneo,* obra influida por Eurípides, el último de los trágicos testimonia también esta creencia en la presencia de los muertos en torno a los vivos; así se desprende de la importancia que da a la sepultura para alejar para siempre al alma del ámbito de los vivos. Otro indicio constitúyenlo, asimismo, las competiciones en torno a las tumbas de los héroes difuntos. En lo tocante a este punto, evitaremos pronunciarnos sobre el culto de los héroes en los griegos: ¿se trata de fuerzas impersonales humanizadas o de humanos divinizados, o bien de antiguos ritos incomprendidos y antropomorfizados? Los eruditos sostienen a este respecto una pequeña lucha, iniciada por Ehvehmère, que no ha conocido nunca capitulación, con o sin condiciones. Claro está que este culto no supone un estado feliz en el más allá, ni una creencia en una intervención semejante a la de los santos cristianos. Testimonia la existencia de «fuerzas misteriosas» del más allá, a las cuales era preciso atraer para triunfar, como asimismo aplacar y

ahuyentar de los humanos para evitar que les turbase la vida. El alma de los muertos es siempre una mendiga descarnada, sombría y sin substancia, que vaga en torno a las casas de los mortales.

Por tanto, la vida luminosa y sólida de los humanos está rodeada de un ingente halo de sombra, de una inmensa muchedumbre de cabezas sin fuerzas que se agolpan sobre su transparente núcleo, ansían recobrar la vida sin conseguirlo y amenazan a los mortales, por lo cual conviene alejarlas, a fuerza de sacrificios, a los parajes subterráneos.

* * *

Al lado de esta concepción «animista», hay la de los clásicos «infiernos», situados bajo tierra, tras ríos ardientes o helados, en el seno de bosques crepusculares, en un reino sin fronteras. El país de Cumas, en Italia, región de volcanes apagados, donde los lagos, llenando antiguos cráteres envueltos en vapores sulfurosos, no ven el vuelo de los pájaros, país de bosques sombríos, de pantanos infestados de jabalíes y de búfalos, laberinto de cavernas tenebrosas e insondables, fue teatro de casi todos los «descensos a los infiernos» de la antigüedad (desde la desecación de los pantanos pontinos y otras obras, algunas de las cuales se remontan a Augusto, esas regiones perdieron su salvaje poesía).

El Reino de los muertos, tras sus ríos infranqueables a los vivos, está perfectamente separado del mundo terreno. ¿Significa esto que la condición de los muertos es en él más dichosa? De ningún modo: las almas pasan el tiempo echando de menos la vida terrena; son sombras, dobles de lo que fueron. Deifobo, que murió con atroces mutilaciones en la cara y los miembros, se presenta a Eneas en este estado, con lo cual resulta casi imposible reconocerle. Los suicidas aspiran desesperadamente a hallar de nuevo la luz, y Virgilio nos los muestra *identificados* con este deseo imposible. El descendimiento a los infiernos de *La Odisea* (segunda parte, más reciente, del canto XI, y canto XXIV) pinta a las enamoradas, muertas por su fatal dolencia, Fedra, Ariadna, Procris, impregnadas de nostalgia por sus antiguos amores. La única excepción, en que se revela la compasión de Virgilio, es Dido, que encuentra en los infiernos a su primer esposo, el cual la libra de la «enfermedad» del amor y la consuela de la infidelidad de Eneas.

Las sombras de los muertos no tienen más posibilidad que la de unir sus sollozos: así dice Clitemnestra en *Agamenón:*

> Sin lamentos de los suyos, será sepultado. Tan sólo Ifigenia, su hija, llena de ternura, irá, como compete, al encuentro de su padre, a la orilla del impetuoso río de los dolores y, echándole los brazos al cuello, lo acogerá con su beso (versos 1555 y ss.).

Triste consolación la de estas lágrimas compartidas en el reino crepuscular, donde no hay noche ni día...

Tampoco hay retribución en los infiernos, ni distinción entre los justos y los ímprobos, *pues el reino de Orcus no es más que la vida de este mundo menoscabada.* Homero describe maravillosamente, al fin del descendimiento del libro XI, en un pasaje de origen todavía más reciente que los demás, los suplicios de Tántalo y de Sísifo: pero —y esto es esencial— trátase aquí de un castigo impuesto a los semidioses, a los titanes que quisieron elevarse hasta los dioses: fulminados por éstos, tales insensatos fueron precipitados vivos al Tártaro, es decir, al abismo sin fondo oculto en el centro de la tierra. Originariamente, esta concepción no guarda relación con la de los infiernos, según vemos claramente en el canto sexto de *La Eneida,* en que esta región de tormento es a un tiempo el precipicio insondable de los Titanes (concepción mitológica) y una torre llena de calabozos donde son castigados los criminales tras su muerte (esto es de origen órfico, como vemos más adelante). En todo caso, los condenados mitológicos de los infiernos homéricos *no fueron castigados después de su muerte, sino antes.* Los otros mortales no sufren ninguna pena al pasar al reino de las entrañas de la tierra.

Esta supervivencia en los infiernos es infinitamente triste: ¿cabe algo más absurdo, más vacuo, que esta vida terrena prolongada sin fuerza y sin substancia, por unas sombras? Con todo, Ulises se deja engañar por las apariencias: viendo la sombra de Aquiles dominando a una muchedumbre de almas sumisas, tan arrogante como antaño en la tierra, exclama:

> Aquiles, ¿ha visto o verá alguien alguna vez felicidad semejante a la tuya? Antes, cuando vivías, todos nosotros, los guerreros de Argos, te honrábamos como a un dios: hoy, en estos lugares, ejerces el poder sobre los muertos; para ti, Aquiles, hasta la muerte carece de tristeza. *(La Odisea,* XI, 478 y ss.).

Pero el hijo de Peleo le da esta respuesta, reveladora de la tristeza antigua ante la muerte:

> ¡Oh, mi pobre Ulises! ¡No engalanes con falsos arreos a la muerte! Preferiría ser boyero y vivir al servicio de un pobre granjero de mesa mezquina, que imperar sobre estos muertos, sobre toda esta muchedumbre sin vida (Ibid., 488 y ss.).

Vivir, vivir a cualquier precio, incluso sin gloria, pero respirando el aire, viendo la luz, tal es el deseo de Aquiles en los infiernos. Tan sólo experimenta ese anhelo, esa nostalgia impotente. *Este sufrimiento constante no es un castigo, sino la condición normal de todos los que mueren, sean o no justos.* Las tristezas con que mueren acompáñanles al más allá. La sombra de Ayax permanece silenciosa ante Ulises, incapaz de perdonarle el haberle arrebatado las armas de Aquiles tras su muerte. El hombre de Itaca intenta explicarle que no fue culpa suya y le suplica que le perdone:

> Acércate, señor, escucha mis palabras: responde a mi voz, aplaca el furor de tu corazón generoso (Ibid., 561 y ss.).

Todo es en vano: la muerte no ha obrado en el alma de Ayax una transfiguración de los valores, *no lo ha apaciguado ni introducido en un mundo nuevo de perdón y de luz, inspirador de una visión compasiva de los hombres.* No, Ayax sigue siendo el mismo, resentido, triste y colérico, afligido por un dolor injusto e incomprensible. Al igual que les sucede a los demás, la muerte no le ha enseñado nada:

> Hablé, mas, sin responder una palabra, la sombra de Ayax retornó al Erebo, al lado de los demás difuntos que duermen en la muerte (Ibíd., 563 y ss.).

II. LA LUCIDEZ ANTE LA MUERTE

Según Homero y los trágicos, la vida es, pues, la única realidad, y la muerte, su sombra descarnada. No hay retribución. Las sombras de los muertos son sólo deseo impotente de volver a ver el sol. Trátase realmente de un infierno, en el sentido teológico de la palabra, *pero inmerecido y consecuencia inmediata de la muerte.*

Esta visión de las cosas domina en la antigüedad grecorromana:

impregna las obras maestras literarias y no es más que el reverso del formidable amor a la vida y la confianza en el hombre terreno que animaba a los antiguos. Si algo nos ha impresionado de veras en el curso de nuestras lecturas de las obras maestras clásicas, es ver como *las creencias más optimistas sobre el más allá* (a las cuales vamos a pasar revista seguidamente) *fueron prerrogativas de unos pocos.* Engáñanse, por ejemplo, los que ven en *Las bacantes,* de Eurípides, una fe nueva en la inmortalidad: de hecho, el marco en que se desarrolla la obra es el mismo que hemos indicado. Como decía Rohde en su gran libro, *Psychè*, que todo filólogo debiera haber leído, la concepción de los infiernos homéricos, con las variantes señaladas, es la principal del mundo antiguo. Opino que no hay dominio en que se manifieste mejor la novela del cristianismo.

Los antiguos vivieron con plena conciencia de aquel sombrío más allá. Los héroes griegos saben perfectamente que la muerte los acecha y no intentan rehuirla con imposibles evasiones románticas; sábenlo en el momento en que la victoria los corona y presta a su juventud unas alas invisibles que los transporta a un mundo maravilloso. Cuando Aquiles vence al joven Licaón, éste se postra ante él, implorando, a la manera de los antiguos suplicantes, la gracia de la vida. Aquiles está aún demasiado profundamente herido por la muerte de Patroclo y no ha sufrido todavía lo suficiente para perdonar a los demás; por ello, niega la vida a su enemigo. Mas hállase ya lo bastante penetrado de la omnipresencia de la muerte para comprender que él también morirá:

> Vamos, querido, muere a tu vez; ¿a qué lamentarte así? Patroclo también ha muerto y valía mucho más que tú. En cuanto a mí, ¿no ves cuán hermoso y gallardo soy? ¿No sabes que mi padre fue un valiente y mi madre una diosa? Sin embargo, también sobre mí se ciernen la muerte y el destino irresistible. ¿Será a la aurora, a la caída de la tarde o en pleno mediodía? Día vendrá en que alguien me inmolará también a Ares (*La Ilíada,* XXI, 106 y ss.).

En este instante de su vida, el más hermoso para un soldado que venga a su amigo y a su patria, en este momento tan diáfano de juventud en que tantos pobres hombres se creen eternos, deslízase el sentimiento de la muerte. Los antiguos tuvieron constante conciencia de su presencia.

El destino del hombre es morir. Otro pasaje de *La Ilíada* presenta

a un héroe «apresado por la muerte roja y la *Moira* poderosa». De todos los infortunios que persiguen al hombre, los cuales, como hemos visto, le afligen al azar, el mayor es la muerte. La muerte es, como dice Homero, «la que todo lo acaba».

No sólo el individuo está destinado a morir. La humanidad, en su conjunto, no progresa. Esquilo y los Epicúreos fueron los únicos en declarar que, partiendo de un estado oscuro y miserable, la humanidad íbase civilizando poco a poco. Pero, en general, todo el mundo opinaba, juntamente con Hesíodo, que la humanidad había degenerado poco a poco a partir de un estado de felicidad. Los antiguos no creyeron en nuestro mito del progreso. La doctrina del retorno eterno, común a los estoicos y a los pitagóricos, destruía toda esperanza de una evolución positiva. Es imposible imaginar una concepción del destino del hombre y del mundo más exenta de esperanza.

* * *

Hay que desechar la concepción de una Grecia epicúrea y elegantemente gozosa, de una antigüedad racionalista y sin misterio. La sonrisa griega oculta una gran austeridad de espíritu, una conciencia amarga de la tristeza de la vida, del poderío de la muerte. «Ser mortal es ser desdichado», dice un fragmento de Eurípides. Aunque desapareciesen todos los textos antiguos, esta simple frase, cual un fragmento de mármol portador de una inscripción mutilada, bastaría para resucitar ante nosotros una civilización dotada de evidente lucidez ante la muerte y el dolor universal. Así, decía Proust, una pequeña gota, un perfume, un color, sostienen y salvan por sí solos el edificio inmenso del recuerdo.

Esa angustia ante la muerte era tanto más irritante cuanto los griegos, privados del sentimiento del pecado, carecían de todo medio de entrever la solución cristiana.

Los existencialistas han recordado, con acierto, este «verdadero rostro» de Grecia. Los eruditos habíanlo hecho ya. ¿Hay que desembocar, como Camus, en la filosofía del absurdo? No: el alma antigua fue más grande que sus dioses y su filosofía; dejóse llevar por un secreto instinto que la invitaba a no maldecir la vida. El *carpe diem* de Horacio, lejos de ser una conversación de sobremesa, entre dos copas de falerno, es una protesta, una victoria del hombre sobre el destino. Los antiguos negáronse a extender a la vida la absurdidad

de la muerte. No quisieron menoscabar la existencia,verla sistemáticamente a la luz de lo irracional; rechazaron la espantosa disociación en que la vida linda con la nada, la desintegración en partículas sin significación efectuada por Joyce y Sartre. Procuran que la vida conserve sus claros contornos y osan proclamarla el más grande de los bienes. Es, asimismo, Aquiles el que dice:

> Nada hay para mí comparable a la vida. Críanse bueyes, gruesos carneros, cómpranse trébedes y caballos de crines rubias. La vida de un hombre no se recupera; jamás se recobra desde el día en que abandona el recinto de los dientes *(La Ilíada,* IX, 401 y ss.).

* * *

Los antiguos quisieron hacer de la muerte en sí una cosa bella. El motivo de los lamentos de Ulises cuando, arrastrado por las olas, vese amenazado a morir anónimamente, es el temor «a malograr el instante de su muerte», a ser puesto en la imposibilidad de convertirla en un momento bello. Piensa entonces en la gloria de los que murieron ante Troya, conquistando un renombre inmortal:

> Tres o cuatro veces dichosos los danaenos, que antaño, sirviendo a los Atridas, cayeron en la llanura de Troya. Yo debiera haber muerto, sufrir mi destino, el día en que, junto al cuerpo de Aquiles, los troyanos hicieron llover sobre mí el bronce de sus picas. Hubiera tenido entonces una tumba; *Acaya habría cantado mi gloria...* ¡Ah! ¡Qué despreciable muerte me reservaba el destino! *(La Odisea,* V, 306 y ss.).

Puesto que hay que morir, puesto que ser hombre es ser mortal, conviene siquiera «morir bien», con belleza, *Kalôs thanein.*

El alma antigua, tan prendada de la luz, de la armonía visible, de la música de las esferas, vivió, pues, constantemente en presencia de la muerte. Su mayor conquista fue haber deseado y haber logrado introducir la muerte en el ámbito de la belleza. Los héroes griegos pedían a la muerte que les diera tiempo a recogerse, a fin de aceptarla con una postrera «concentración» de todo su ser. No intentaron, por tanto, negar, olvidar a la «parca», y menos aún vencerla; resignáronse a ella, no con orgullo, como nuestros modernos existencialistas, sino con pesar y nostalgia por la vida armoniosa, siempre joven, eterna, entre cantos y danzas, por aquella

vida que habían soñado para sus dioses, mas nunca pudieron alcanzar para sí.

El humanismo griego es, pues, nostálgico, dulcemente orientado hacia la esperanza de un mundo mejor; es profundamente triste ante la muerte; es,con todo, un humanismo, el de la gloria, el de la *kalokagathia,* la sabiduría, el pudor. Ved sobre qué fondo de tinieblas se destacan esos conmovedores valores. Los griegos no aceptaban el *mekhtoub,* el «estaba escrito» de los árabes, después del cual no cabe más que acuchillarse en una alfombra persa, fumar el *narguilé* y apurar la minúscula taza de té, con la rosa efímera en la mano, a orillas de los frescos canales reflectantes del cielo impasible.

III. LA VIDA TERRENA, SOMBRA DEL MAS ALLA

Eurípides escribió un día: «¿Quién sabe si la vida no es la muerte, y la muerte vida para los de abajo?» Este fragmento semeja el despertar de un mundo nuevo. ¿Habían renunciado los griegos a la esperanza de un más allá mejor? No, y en esto se diferencian ya por completo de los existencialistas ateos actuales.

Hay, en efecto, en la cultura antigua una corriente según la cual *la verdadera vida comienza después de la muerte.* Recorramos las etapas de su desarrollo.

El importantísimo período entre los siglo VIII y VI es, desgraciadamente, muy oscuro todavía: conocemos las consecuencias pero apenas entrevemos las causas. En su decurso se produjo una doble evolución: una en las concepciones de la vida; otra en el terreno religioso.

Hablábamos antes del robusto optimismo, la confianza en la vida que anima, pese a todo, a la epopeya homérica. La vida constituye el primero de los bienes. Así, Aquiles prefiere vivir oscuramente en la tierra a reinar en el pueblo de las sombras. Con todo, hacia el siglo VI aparece en ciertos líricos griegos un pesimismo inesperado: su expresión más célebre la hallamos en Teognis de Megara:

> De todos los bienes, dice éste, el más deseable a los habitantes de la tierra es no haber nacido, no haber visto jamás los deslumbrantes rayos del sol; o bien, caso de haber nacido, franquear cuanto antes la puerta del Hades y reposar, profundamente sepultados en la tierra (versos 425-428).

Este acento es nuevo. ¿Qué experiencias dolorosas pudieron abatir al alma griega hasta el punto de inducirla a desear no haber vivido jamás? Se ha hablado de trastornos en las clases sociales, por ejemplo del paso de un estado aristocrático a una organización democrática. Semejante suposición es posible, pero indemostrable. El único hecho incontrovertible es que hacia el siglo VI aparece en Grecia un tema nuevo, una maldición de la vida. Notemos bien que se yuxtapone a los otros temas, en que, como hemos visto, la vida es amada y ennoblecida.

Paralelamente, en el dominio religioso, sobrevienen también profundas conmociones: al lado de la religión olímpica, que tal vez no fue nunca, cuando menos al principio, más que una creación de los autores épicos, al lado, asimismo, de la religión popular, aparecen nuevas corrientes religiosas, centradas en torno a los nombres de Dionisos, Orfeo y Pitágoras. No intentaremos señalar el origen de dichas corrientes, ni sus relaciones recíprocas. Nos hallamos aquí en un terreno reservado a los eruditos al cual no tengo acceso. Mas lo cierto es que esas corrientes religiosas van a imponerse gradualmente al alma griega, aportando al culto un elemento más místico.

Según ha demostrado Rohde, son estas ideas las que introdujeron la noción de una inmortalidad espiritual en la cultura griega. Así nace la creencia, llamada a alcanzar tanto auge, de que la vida de este mundo es una apariencia y nuestro cuerpo una prisión *(sôma-sêma),* mientras que la vida después de la muerte es la única real, pues sólo entonces el principio divino interior al hombre, el alma —y el vocablo toma aquí una nueva significación—, recobra su patria original, el éter divino. Esto representa, pues, una conmoción, un cambio absoluto de la concepción expuesta hasta aquí. Examinemos las fases de su evolución.

* * *

Había ya en la cultura griega la idea de una condición dichosa de determinados mortales. Un pasaje reciente de *La Odisea* describe las islas afortunadas a donde iba a ser transportado Menelao:

> En cuanto a ti, oh divino Menelao, tu destino no es someterse a la *Moira* y morir en Argos, criadora de yeguas; los dioses te mandarán a los confines de la tierra, a la pradera elísea, donde se halla el blondo Radamantos. Allí, una vida fácil concedida es a los

> humanos; allí jamás hay nieve, ni largos inviernos, ni lluvia; por el contrario, el río Okeanos envía las suaves auras del Céfiro, que refresca a los hombres. Y tal será tu destino por ser esposo de Helena y yerno de Zeus (IV, 560 y ss.).

En esta concepción, que hallamos también en Hesíodo, no se trata aún de inmortalidad en el sentido estricto de la palabra: Menelao no muere, permanece unido a su cuerpo; los dioses lo llevan a un lugar feliz situado, no ya debajo de la tierra, *en los infiernos,* sino en la superficie del globo, en los confines del mundo habitado. Por otra parte, Menelao no debe el hecho de ser preservado de la muerte a sus méritos morales, sino a su parentesco con Zeus. ¡Es una suerte tener buenas relaciones! En realidad, como señala Rohde, aquí no hay más que un sueño de poeta. Según esto, no salimos de la concepción homérica: la vida dichosa de Menelao es simplemente la vida de este mundo prolongada.

Sin embargo, este tema va a cambiar de sentido cuando, en Píndaro, se combine con el de los infiernos subterráneos. Podemos seguir las etapas de esta evolución. La *Segunda Olímpica* limítase a describir, como Homero, las islas afortunadas; los habitantes de este Elíseo terreno practican el deporte y cultivan la música. Luego, un fragmento de los *Trenos* sitúa los Campos Elíseos, no sobre la tierra, sino debajo, en los infiernos. Sin duda, la felicidad elísea es aún descrita según el ideal homérico; juegos, música, danza, perfumes, luz del sol; mas todo sucede bajo tierra, debido a lo cual resulta difícilmente comprensible que pueda brillar el sol en estos lugares subterráneos. Los Campos Elíseos distínguense, pues, aquí, de la región tenebrosa donde discurren los ríos infernales. *Por primera vez aparece una distinción en el reino de los infiernos entre una región tenebrosa donde están los culpables, y una parte luminosa donde están los justos.* Esta novedad es esencial. No sabemos aún si los justos están allí con su cuerpo, ni tampoco si se trata de una recompensa de las virtudes ascéticas. Pero subsiste lo esencial: la fusión de un sueño poético, el de las islas afortunadas, con el mito de los infiernos homéricos, y, por ende, la aparición de una discriminación entre las almas después de la muerte. Hay aún, en Píndaro, otros indicios de este juicio tras el fallecimiento. Luego es innegable que Píndaro estuvo en contacto con el orfismo, el cual concedía gran importancia a esta doctrina. Nace, por tanto, un nuevo mito del más allá. Muy mezclado aún con el de Homero, inicia, con todo, un mundo nuevo. *Combinado con el pesimismo de los líricos del siglo*

VI, orienta el pensamiento helénico hacia el idealismo de Platón. Hay vestigios de esta creencia en un juicio de las almas en Esquilo y en Eurípides, si bien dicha idea es apenas resaltada en sus obras: domina la visión homérica, y Esquilo prefirió siempre su doctrina sobre la justicia de los dioses impuesta a los descendientes. No obstante, estos indicios de orfismo indican que la nueva concepción era ya una especie de lugar común en la cultura griega.

Platón sirvióse de los mitos órficos y pitagóricos para expresar su doctrina sobre la inmortalidad y el destino del alma. Nos parece probable que el filósofo de la Academia traspusiera estos maravillosos relatos en el sentido dialéctico, y que, para él, sólo fuesen imágenes. Lo que aquí nos interesa no es la filosofía de Platón en cuanto tal: a nuestro entender, hay que abstenerse de exagerar su aspecto místico y subrayar, por el contrario, su carácter racional, en el sentido discursivo, su inspiración matemática. Pero he dicho ya demasiado y, a buen seguro, algunos filólogos, e incluso filósofos, deben considerarme muy presuntuoso por afirmar semejante cosa sin pruebas. Circunscribámonos a los mitos en sí. Platón quería que, sin aceptarlos por completo, las gentes se abstuvieran de rechazarlos totalmente. Un texto del *Fedón* es terminante a este respecto. Aparece, pues, aquí, muy claramente esta vez, la idea de que el hombre está formado por dos realidades, una visible, terrena, transitoria, entorpecedora del espíritu, y otra divina, eterna, fuente de movimiento autónomo. El cuerpo es la prisión del alma. La vida de este mundo es una ilusión. Inútil recordar el *Mito de la caverna* o el de *Fedro*. Inútil también señalar que la existencia de aquí abajo está concebida como una especie de *error fundamental:* no se trata de transfigurar el cuerpo, de espiritualizar la materia y salvarla; por consiguiente, no hay ascesis en el sentido cristiano, ya que es menester desligar el espíritu de la materia, evadirse del determinismo de la existencia terrena a fin de recobrar la verdadera patria después de la muerte. Todo esto es sabido, pero a la luz de la concepción homérica, diametralmente opuesta, apréciase mejor la novedad radical, es más, la peregrinidad que ello representaba en el mundo griego.

De los cuatro mitos escatológicos, a saber el de *La República,* el *Gorgias,* el *Fedro* y el *Fedón*, el más completo es este último. Sugiere una división de las almas, tras la muerte, en cinco categorías: los muertos de faltas tan graves que su castigo es eterno y servirá de ejemplo a los demás; aquellos cuya virtud fue tan grande que serán

fijados para siempre en el empíreo del éter divino. Entre estos dos destinos extremos, asentados indefinidamente en la felicidad o en el infortunio, sitúanse los destinos más numerosos, o sea los de las almas cuya escasa virtud oblígales a recorrer el ciclo de sucesivas reencarnaciones. La novedad, en comparación con Píndaro, consiste en que la patria de los bienaventurados no está situada bajo la tierra o en su superficie, sino en las estrellas, especialmente en la Vía Láctea, mientras que el infierno, en el sentido estricto de la palabra, o sea el de los condenados, hállase debajo de la tierra. Inútil señalar lo que debe Dante a esta división.

Tres observaciones precisarán aún más el sentido de esta doctrina. El número de los elegidos es ínfimo, pues sólo los filósofos o los iniciados alcanzan la beatitud eterna. Sucede, además, que la vida en esta tierra no tiene *ningún* valor en sí: aun cuando es menester que el filósofo gobierne la república ideal, las clases inferiores de los artesanos, los poetas e incluso los héroes no conocerán la suprema beatitud. De hecho, si todos los hombres fueran filósofos, no sería necesaria la vida terrenal; la vida detendríase en este mundo y el *pecado de existir* sería suprimido. Esto no sucederá nunca, pues la doctrina del retorno eterno de las cosas, central en los pitagóricos, cuyas doctrinas lindan con las del orfismo, postula la vida sobre el planeta, y, por ende, la imposibilidad moral, para la mayoría de los hombres, de llegar a la felicidad eterna de los astros. Finalmente, si, en Platón, como filósofo, parece subsistir la distinción entre el alma que contempla y las ideas contempladas, en el mito órfico-pitagórico, la unión del alma con el principio ígneo de donde procede aparece fuertemente matizada de monismo: parece haber identificación.

Nos disculpamos por estas observaciones terriblemente técnicas para los profanos y demasiado triviales y elementales para los iniciados. De hecho, lo que nos interesa es lo siguiente: el impulso está dado y, bajo él, se abre paso una nueva concepción que valoriza la vida del más allá y minimiza la de acá.

IV. CICERON

Esta concepción va a seguir desarrollándose en el mundo helenístico, lo cual nos induce a decir unas palabras de Cicerón y de

Virgilio. Entramos así en el mundo latino. Veremos incluso en él un embrión de síntesis con la primera concepción.

No diré nada nuevo al recordar la importancia del pitagorismo en Italia y, por ende, del orfismo, con el cual entró en contacto desde el período más antiguo de la historia romana. Recomendamos a este respecto la lectura de los estudios de Carcopino. Es, asimismo, innegable que el pitagorismo experimentó un resurgir hacia fines de la república y en los comienzos del imperio: Cicerón y Virgilio acusaron su influencia. Todos los sistemas filosóficos, a excepción del epicureísmo, pitagorizaron por entonces, con mayor o menor intensidad: era la moda de la época, al igual que en nuestros días muchos piensan de un modo «condicionado» (no siempre halagüeño). Con Panecio de Rodas y, sobre todo, con Posidonio de Apamea, el estoicismo pitagorizó, pues, también, al igual que otras escuelas. Si un deseo abrigan numerosos filólogos es, me figuro, el de encontrar los escritos de ese famoso Posidonio. Y digo «me figuro», porque algunos están tan empeñados en la discusión que, a buen seguro, maldecirían semejante descubrimiento, ya que, naturalmente, éste pondría fin a sus debates. Para nosotros, lo esencial es evidente: el neoestoicismo entra en los cauces del pitagorismo; tal es el aspecto por el cual Cicerón y Virgilio tienen cabida aquí. En este movimiento sincrético mézclanse Platonismo, Orfismo y Pitagorismo.

La novedad de este movimiento es que dilata el ámbito de los bienaventurados: en el admirable *Sueño de Escipión* con que concluye *De Republica* de Cicerón, pónese claramente de manifiesto que no son sólo los filósofos los que pueden aspirar a la beatitud en las estrellas, sino también los ciudadanos romanos que, habiendo practicado la *pietas erga patriam et familiam,* ábrense con ello el camino del cielo. Conocido es el mito contado por Cicerón: en el curso de un sueño, el antepasado de Escipión se aparece a su descendiente, entre las estrellas, y le indica que allí está la morada prometida a los que hayan obrado grandes cosas. Como vemos, la beatitud en el más allá sigue reservada aún a los *viri praestantes et magni;* la concepción continúa siendo aristocrática. Procedentes del éter divino, las grandes almas retornan a él. La novedad consiste en que los sabios así divinizados lo son *por haber cultivado las virtudes cívicas:*

> Mas tú, Escipión, cual tu mayor que ves aquí presente, cual yo que te engendré, cultiva la justicia, cumple tus obligaciones

> morales; las tienes muy grandes para con tus padres y allegados; pero las más grandes son las debidas a tu patria. Tal es el camino que hay que seguir para llegar al cielo y penetrar en la asamblea de los que, habiendo vivido ya su vida mortal y sido liberados de sus cuerpos, habitan en el lugar que tú ves. *Sed sic, Scipio, ut avus hic tuus, ut ego, qui te genui, justitiam cole, et pietatem, quae cum sit magna in parentibus et propinquis, tum im patria maxima est: ea vita est in caelum, et in hunc caelum eorum qui iam vixerunt, et corpore laxati illum incolunt locum, quem vides* (*De Republica*, VI, 16).

Es, pues, la *pietas* la que abre el camino de las estrellas. ¿Cómo no recordar, a este respecto, a Eneas, cuya cualidad esencial, a los ojos de Virgilio, fue precisamente esa piedad? Eneas, símbolo de Augusto, prometióse el acceso a los ámbitos eternos. Vemos aparecer aquí los dos polos de la Roma imperial: el aspecto político, a base de justicia y fuerza, y el aspecto religioso, la apoteosis imperial. El cielo así descrito como la morada de los grandes romanos constitúyenlo los ámbitos cuyos intervalos producen esa música eterna de la cual la música terrena no es más que una imperfecta imitación.

Mas, ¿qué vale entonces la vida en este mundo? ¿Por qué detenerse en ella?, pregunta Escipión el Joven. No hay que abandonarla, responde Escipión el Viejo: la tierra es parte del templo de Dios y debemos cumplir en ella nuestros deberes, a fin de merecer la subida a los cielos. Sólo que, y esto representa otra novedad que nos permitirá evaluar hasta qué punto nos hallamos en los antípodas de la concepción homérica de la vida y del más allá, hay que practicar la virtud por la virtud misma, sin obrar con miras a la gloria. En un admirable pasaje sobre la pequeñez de la tierra vista desde aquella altura celestial, Escipión comprende cuán mezquina, transitoria y efímera es la gloria que dejamos en este mundo. Como recordará el lector, según la concepción homérica, como la muerte era el anonadamiento, únicamente la gloria daba una significación a la vida presente. En cambio, aquí, si hay que practicar las virtudes políticas, debe hacerse con miras al cielo, no para alcanzar la gloria.

Mas, ¿qué les sucede a los que no practican esas virtudes? ¿Serán castigados en los infiernos homéricos, renovados a la luz del orfismo? En los tiempos de Claudio, aunque se hablaba aún de los tormentos infernales, nadie los tomaba al pie de la letra: la iconografía de la *Basílica pitagórica de la puerta mayor* de Roma muestra claramente, a lo que parece, que los suplicios infernales son

símbolos de los sufrimientos que los pecadores padecen, ya en este mundo, *en su conciencia.* De la misma manera que la virtud debe ser amada en sí misma, la culpa lleva aparejado su propio castigo. Este castigo no es otro que el de ser excluido de la ascensión a las estrellas y condenado, como no iniciado, a ingresar en el ciclo de las reencarnaciones.

No obstante, salta a la vista el progreso de la doctrina del más allá; el centro de gravedad sitúase después de la muerte; *la aportación original de Cicerón es, sin duda, haber conciliado esa visión dualista del universo con el deber de acción política en este mundo.* Reconocemos aquí la influencia del realismo romano, combinada con la del estoicismo.

V. VIRGILIO

¿Nos hallamos cerca de la concepción cristiana del más allá? De ningún modo. En primer lugar, parece que el alma, al volver al éter divino, se identifica con él. En segundo, esta divinización está reservada a los grandes hombres o a los iniciados. Por último, pese a todas las tentativas, no está claro en qué medida el hombre puede zafarse plenamente de la metempsícosis, es decir, de las reencarnaciones sucesivas. En el Pitagorismo y en el Estoicismo, la doctrina del retorno eterno es, como hemos dicho antes, esencial. En suma, la historia temporal carece de sentido y el círculo no se rompe. En el descendimiento a los infiernos de *La Eneida,* si Anquises parece estar para siempre en el Elíseo es sólo porque, en caso contrario, no podría reunirse con su hijo Eneas, pues no ha cumplido aún el ciclo de 1000 años de purificación. Es, pues, objeto de una excepción, según consta en dos versos añadidos después por Virgilio. Suprimámoslos: sólo resta la doctrina de la metempsícosis generalizada; tras un período de mil años, todas las almas vuelven a la tierra. En este caso, ¿en qué queda la salvación definitiva de que habla Cicerón? Al parecer, no hay rastro de ella en Virgilio.

Todo esto nos lleva a la faceta más importante de la cuestión: ¿Cuál fue la creencia real de Cicerón, por ejemplo en *El sueño de Escipión?* Dada su condición de ecléctico, piadoso pero escéptico, ¿no escribiría Cicerón una especie de *diatriba* estoica, destinada a exhortar a los romanos a practicar la virtud cívica? Cuando comprobamos que Horacio aborda también el tema de la divinización

de las grandes almas romanas, pero que, por otra parte, no creía en los *somnia pythagorea* e incluso burlábase de ellos con agudeza, nos inquietamos terriblemente, preguntándonos si todo no será exageración oratoria. En cuanto a Virgilio, la impresión no es mejor. Durante mucho tiempo pensé que había que atribuirle una verdadera creencia en la divinización de los romanos ilustres, una espera de una renovación mística de la humanidad. No cabe duda de que su genio tiene un eco religioso; pero, en conjunto, se ha exagerado. Carcopino dejóse influir demasiado por las teorías de Cumont. Basta, para convencerse de ello, recordar que *La Eneida,* epopeya erudita, testimonia un método, siempre el mismo, que consiste, no en conciliar, sintetizar en un sistema único, las tradiciones y opiniones diferentes, sino en *yuxtaponerlas hábilmente, sin elegir,* con objeto de recoger el conjunto de las viejas prácticas. Lo mismo cabe decir del descendimiento a los infiernos. La tesis de Norden, pretendiendo presentar *La Eneida* como una obra inspirada exclusivamente en el neoestoicismo, parece insostenible, pese a los tesoros de erudición que ostenta. No puedo entretenerme en mostrar aquí que el canto VI es *un mosaico* de todas las creencias antiguas sobre el más allá. Cartault lo ha establecido definitivamente. Hallamos en él tres grupos de tradición: la tradición de Homero y los trágicos griegos; la de los órficos sobre el tártaro (y aun aquí hay fusión con el tártaro mitológico); y finalmente la de los pitagóricos, de la cual Virgilio tomó sólo la metempsícosis, a la manera de recurso para revelar de antemano a Eneas la historia de los grandes romanos. Por lo demás, incluso en los pasajes pitagóricos, el estilo de Virgilio se inspira en Lucrecio, el epicúreo.

Todo esto indica que, poco antes de la venida de Cristo, el más grande poeta del mundo latino, y también el más religioso, limitóse a reproducir, sin previa elección, las distintas concepciones de su tiempo sobre el más allá. El punto débil de la antigüedad, mas también su gloria, fue respetar las diferentes opiniones y permitir la coexistencia del pensamiento homérico, centrado en torno a la vida terrena, y los mitos órfico-pitagóricos sobre la vida verdadera en el más allá. Fuera de las pruebas filosóficas del *Fedón*, de las cuales no nos ocuparemos aquí, lo cierto es que la antigüedad solamente creyó en la *posibilidad* de un más allá venturoso, y deseólo, sin más.

* * *

Para resumir nuestras impresiones sobre los mitos del más allá en la antigüedad, citaremos dos textos. El primero, de *Alceste,* de Eurípides, corona la primera concepción del más allá, o sea la de Homero: el coro reclama a grandes voces la *venida de alguien* que libre a Alceste de la muerte. Aunque Heracles lo consigue, todos saben que sólo será temporalmente, porque la inexorable muerte vendrá al fin y, entonces, la tiniebla será absoluta. Por eso, lo único que puede exclamar Alceste, al tiempo de su partida, es que fue la más virtuosa de las mujeres y que muere gloriosamente.

El segundo texto es de Platón y dice que «sólo una cosa podría convencernos de la existencia del más allá: el regreso de algún alma de muerto a este mundo para contarnos cómo es en realidad». Estas palabras, debidas a la pluma del más intrépido defensor de la inmortalidad, muestran por su semejanza con las del coro de *Alceste,* que la segunda corriente de pensamiento, la que exteriormente se parece más al cristianismo, esperaba también la venida de su Redentor.

VI. GRANDEZAS Y MISERIAS DE LOS MITOS ANTIGUOS SOBRE LA MUERTE

Hay, pues, en el mundo antiguo dos series contradictorias de mitos del más allá. Los mitos homéricos, los más importantes, puesto que representan la opinión (si como tal puede considerarse) de la gran masa,colocan el centro de gravedad de la vida en este mundo, y se combinan con un humanismo de la gloria y un amor a la vida terrena, pese a los dolores que ésta entraña. Esta moral de «la acción bella» es necesaria para salvar algo bello aquí abajo, dada la perversidad de los dioses y la arbitrariedad de la fatalidad. La muerte es un cono de sombra proyectado por la vida que se va.

Un profundo amor a la vida «carnal» (en el sentido de Péguy) anima esta corriente, la cual sólo puede concebir las realidades más altas encarnadas en un cuerpo, vivas bajo la luz del sol. La grandeza de este humanismo —repitámoslo contra todos los que se imaginan que los griegos no conocieron la tragedia de la condición humana— es destacarse sobre un fondo de sufrimientos y de «muerte que todo lo acaba». En la perspectiva homérica, inmortalidad significa persistencia en la vida del cuerpo, juventud eterna e incorruptibilidad. Es, pues, imposible.

La otra serie de mitos es diamentralmente opuesta a esta primera. El centro de gravedad, la parte «sólida», real, de la existencia encuéntrase en el más allá. La vida terrena es, esta vez, el cono de sombra perfilado por el mundo de luz celestial de donde el hombre procede. Aquí abajo sólo vemos reflejos. La patria del hombre está en el éter divino. El cuerpo es una prisión. Es indudable que estas «fábulas» sobre el más allá circulaban en los medios antiguos. Pero, ¿en qué medida? Es difícil precisarlo. No hay que exagerar la difusión de estos mitos entre el «gran público». Con todo, estas «historias» se contaban. Platón intentó conferirles un valor filosófico. Esta inmortalidad del alma, concebida a la manera de principio ígneo (¿espiritual, material?), está reservada a las almas grandes. No da la impreión de que la personalidad esté salvaguardada por la unión con el éter divino, ni de que sea posible librarse definitivamente de la metempsícosis (salvo en Platón). Cabe preguntarse, sobre todo, qué coeficiente de verdad aportaban los antiguos a estas representaciones. Parece que hay que mostrarse bastante escéptico a este respecto.

En la representación órfico-pitagórica del más allá, la vida terrena es un mundo del cual hay que evadirse. No hay cabida para la acción noble y gloriosa (ésta no es rechazada, por supuesto, pero tampoco constituye el meollo de todo lo demás). Es la filosofía, disciplina del espíritu, la que debe separar el alma de la tierra. Dase aquí un dualismo muy conocido sobre el que no es necesario insistir. El mundo terreno debe ser superado. La inmortalidad está totalmente exenta de carne.

Cicerón y Virgilio (si tomamos sus ideas al pie de la letra) intentaron crear un germen de síntesis entre estas dos series de mitos: la virtud cívica, cuyos modelos por excelencia son Escipión (nunca se subrayará bastante la importancia del «círculo de los Escipiones» desde el punto de vista de la penetración de las ideas griegas en el mundo romano) y Eneas, y sobre todo la *Pietas* (virtud a un tiempo religiosa, mística y política), son el camino de la divinización en el éter divino. Las concepciones idealistas y realistas se concilian en el corazón de Roma, ciudad política y mística a la vez.

* * *

Esta dualidad restituye la verdadera faz de la cultura antigua. El existencialismo moderno pretende monopolizar el humanismo

griego y referir a él su concepción de la nada y de la absurdidad de la vida; sin embargo, pese a su obsesión por la muerte que todo lo acaba, los griegos nunca maldijeron la vida. Los existencialistas parten de la negación del más allá como de un postulado que ni siquiera precisa demostración; en cambio, los griegos, al lado de su representación homérica de la muerte, mantuvieron la de los ámbitos más místicos en que la verdadera vida comienza en el más allá. De ahí la ambigüedad de los mitos, mas también la amplitud del alma antigua, la nostalgia que siempre testimonió por un mundo mejor. No hay, pues, indicios en los griegos de esa *dureza* tan característica de los escritos de Camus y de Malraux.

Esta dualidad de concepción bosqueja el verdadero sentido de la inmortalidad cristiana. El cristianismo no destruye los valores terrenos: en el mensaje cristiano, inmortalidad es sinónimo de resurrección, es decir, de salvación del cuerpo y del mundo visible. Pero el Evangelio, teniendo en cuenta la muerte, sabedor de que la realidad visible debe ser transfigurada también en una belleza mayor todavía que la belleza tangible actual, afirma que el verdadero mundo está en el más allá. Es menester una Parusía, una manifestación de un mundo mejor, una transformación purificadora del espíritu, gradualmente liberado de la pesadez de la carne pecadora.

La concepción homérica acusa la necesidad de salvar los valores visibles: una inmortalidad sin el cuerpo equivalía a la «nada» en el sentir de los héroes homéricos. De hecho, éstos no se equivocaban, puesto que es cierto que también la carne debe ser evangelizada y salvada y que el «Reino de Dios» entraña unos cielos nuevos y una tierra nueva. Pero, y en eso consiste su grandeza, los griegos echaron también de ver que la realidad terrena estaba demasiado enferma, demasiado transida de dolor y extravío para pretender representar «toda la realidad». Entonces, imaginaron *otro mundo* del cual éste era una mera imagen. Ese otro mundo se concibe de una forma muy vaga; las «personas» no están lo bastante salvaguardadas en el éter; además, esa inmortalidad está aristocráticamente reservada a los elegidos; no obstante, este otro mundo expresa la incontenible necesidad de transfiguración que alienta en todo hombre.

Respecto a la realidad visible, los antiguos podrían repetir las palabras de Ovidio, ese poeta ligero y, con todo, tan profundo en ocasiones: *Nec sine te, nec cum te:* es imposible vivir sin la luz del sol, sin las estrellas, sin los cuerpos armoniosos de los hombres, armonía en que se refleja la belleza de las almas; mas también

resulta imposible contentarse con ello.

Los antiguos no supieron sintetizar esos dos polos de su cultura. Tan sólo la realidad cristiana será capaz de semejante cometido. Sin maldecir las realidades visibles, proclama «bienaventurados» a los que sufren, a los que lloran, o sea a los que viven esta vida dolorosa encarnada por la «condición de mortal»; pero esta «beatificación» efectúase a la luz del Reino de Dios. En otras palabras, el cristianismo realizó el sueño de los griegos, esto es, salvar lo real visible y transfigurarlo[1]. Expresando mejor esta idea, diremos que el cristianismo salva los valores terrenos *transfigurándolos*. He aquí por qué terminaremos nuestro estudio con Dante y San Francisco de Asís[2].

El fresco de Rafael, *La Escuela de Atenas*, frente a la *Disputa del Sacramento*, presenta toda la civilización antigua como una preparación lenta al cristianismo. Esta concepción optimista de las relaciones entre la cultura y el cristianismo lleva, evidentemente, el sello del Renacimiento. Según indica E. Mâle, la composición está inspirada, no en la fantasía personal del artista, sino en las consideraciones de los teólogos artistas, inspirados, a su vez, en los Padres de la Iglesia. Ahora bien, en esta pintura lene y transparente,

[1] El humanismo antiguo pone una vez más de manifiesto la concepción total del más allá cristiano. Acaso «espiritualizamos» demasiado el destino del hombre después de la muerte, sin insistir suficientemente en la resurrección del cuerpo y en la transfiguración de la materia. Estamos muy al corriente del juicio particular del alma tras la muerte y de la visión intelectual, o amorosa, de Dios, pero desatendemos casi por completo el juicio general, la Parusia, el papel del cuerpo en la beatitud final. La mística es tal vez demasiado al margen de la carne. Mis alumnos se sorprenden cuando les digo que habrá un nuevo cielo y una nueva tierra, y que nuestros cuerpos resucitarán. Hay que restablecer también en la concepción de la beatitud el elemento acción libre del alma «y del cuerpo».

[2] Dante describe quizá demasiado exclusivamente el aspecto espiritual del más allá cristiano, sin resaltar lo suficiente el elemento «carnal». ¿Cómo no disculparle por ello? Al fin y al cabo, la Parusia no ha acontecido todavía. Por lo demás, veremos que este Reino de lo alto está ya, en él, humanamente individualizado. Un estudio sobre San Francisco de Asís mostraría que el Paraíso comienza en este mundo y se revela a través de la vida de los santos. En el plano literario, debiera presentarse a Péguy como un testigo profético de ese reino «carnal-espiritual», «temporal-eterno». «En mi Paraíso —decía a Lotte— habrá catedrales de Chartres... Habrá de todo.» Y más graciosamente aún, agregaba: «En mi Paraíso habrá cosas.» Esas cosas son las parroquias, los pueblos, los trigales, en una palabra, el verdadero reino de Dios a un tiempo celestial y terreno. Pero Péguy es tan conocido que no hemos considerado necesario referirnos a él.

milagro de armonía y de equilibrio, toda la asamblea de pensadores y poetas antiguos se agrupa alrededor de dos figuras centrales: un anciano de barba blanca, representando a Platón, y un joven representando a Aristóteles. El filósofo de Estagira señala la tierra con el índice, indicando así toda la importancia de lo terreno, que debe ser salvado. Platón, con la mirada perdida en la contemplación, eleva el índice al cielo, mundo de las ideas, del cual éste nuestro es una mera sombra.

El cielo verdadero, buscado por Platón, aparece enfrente, en el fresco del Santo Sacramento. En el cielo, de un límpido azul, reina Cristo. Su rostro aparece sereno y profundo. Rodéanle los elegidos. La tierra señalada por Aristóteles, a la cual es preciso salvar también, ¿es esa tierra tosca y grosera que vemos, esa «gleba» en que sufren y mueren los hijos de *Gaia*? No. Es la transfigurada por la irradiación de la ciudad de lo alto. En la parte inferior de la *Disputa*, la asamblea de los sacerdotes, teólogos y fieles se apiña en torno al altar eucarístico: sus miradas se posan todas en el Cordero sin mácula, levantadas hacia lo alto: allí, a través de la nube luminosa que sostiene a Cristo, contemplan la única realidad. Esta tierra, a un tiempo *salvada y transfigurada, es la Iglesia* militante y triunfante.

VII. CONCLUSIONES

1. El alma antigua es *realista*. Céntrase en lo visible: reúne así lo mejor de la cultura occidental (actividad, valor del hombre como tal, trabajo civilizador).

2. El alma antigua es *idealista*. Está predispuesta al más allá porque es consciente de la miseria de la vida humana («ser mortal es ser desdichado»): en este aspecto, entronca con lo mejor de la cultura oriental (vida mística, filosofía, religión)[3].

3. El alma antigua está muy lejos del cristianismo, como hemos visto a propósito del pecado, que desconoce, del sufrimiento, que no puede explicar ni amar, y del más allá, que no acierta a conciliar en

[3] Aquí hallamos de nuevo lo que decíamos en «Humanismo y Santidad». Asimismo, a propósito del pecado y del dolor, señalamos la coexistencia del sentido del sufrimiento y de los extravíos humanos, con el amor al hombre y la voluntad de salvar su imagen. Realismo, idealismo: la cultura antigua es compleja, al igual que su mitología centrada en torno a Apolo, dios visible, terreno, y a Dionisos, dios místico, abierto a las fuerzas del más allá.

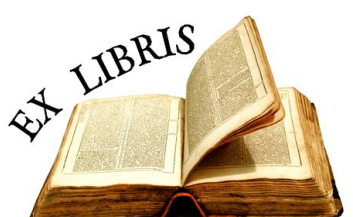
una visión sintética. En lo tocante a este punto, el cristianismo aporta un mundo *enteramente nuevo:* las *Bienaventuranzas* de Cristo anuncian a un tiempo el perdón del pecado, la transfiguración del sufrimiento y la revelación del Reino: *Bienaventurados los que sufren porque de ellos será el Reino de Dios.*

4. El alma antigua está cerca del cristianismo. Lo presentía, lo bosquejaba. Está *predispuesta* a él. La cultura antigua, sobre todo la griega, es infinitamente menos peligrosa, si cabe, para un cristiano, que la posterior a Cristo. El orgullo de un héroe griego no tiene la desesperada dureza del Sísifo de Camus. Si los antiguos carecían de los valores esenciales (noción de la culpa, necesidad de redención, alegría) es porque desconocían la Revelación. No habían, pues, podido negarla. De ahí que su humanismo conserve una inexplicable *dulzura viril* y permita comprender mejor el cristianismo como coronamiento y redención del hombre.

5. La transfiguración en la muerte debe tener, para aplacar la inquietud humana, un carácter de universalidad (todos los hombres son llamados a ella), de certidumbre (no es una esperanza vana) y de predisposición definitiva a lo eterno (el ámbito del retorno eterno aparece con frecuencia en la concepción idealista del más allá de los antiguos): tales son las características esenciales de la Buena *Nueva.*

6. La piedra clave del mundo, en vez de ser el reino de los infiernos oscuros o injustos, o el éter luminoso pero vago de los pitagóricos, o el mundo de las ideas de Platón, será la rosa mística del Paraíso de Dante, esa rosa cuyos pétalos están hechos de perfumes carnales y espirituales de esta tierra y cuyo corazón es el Amor que se identifica con el Dios-Trinidad.

A través de las espinas de la «selva oscura», iremos al encuentro del pobre transfigurado.



Capítulo II

EL PARAISO DE LUZ EN DANTE

Dante es uno de esos autores de que todo el mundo habla y nadie lee. Si algunos conocen un poco a Homero y Virgilio, si la mayoría saben por qué quiso morir Antígona, si Edipo nos conmueve aún, si «el hombre ilustrado» sabe poco más o menos quién es Shakespeare, Dante comparte con Goethe y Cervantes un olvido del que nadie parece avergonzarse. La gente lee la última producción de Montherlant, se apasiona por Morgan, devora a Sartre, pero ignora que *Don Quijote* es un libro único, un espejo incomparable del alma humana, y desconoce sin inmutarse el verdadero rostro de *Fausto*, que es todo lo que se quiera salvo el que le ha atribuido Gounod. En cuanto a Dante, sucede algo así como con el vaso de Soissons: todo el mundo se inclina ante ese nombre, pero es inútil formular preguntas sobre él, ya que, a menudo, habría que dar una nota de exclusión. Interrogad a vuestros amigos: ¿quién de entre ellos ha leído siquiera una vez *La Divina Comedia*, «ese poema en que intervinieron el cielo y la tierra») Ninguno de los míos lo ha hecho. Cierto que casi todo el mundo conoce aquello de *Nel mezzo di camin di nostra vita,* o bien lo de *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate* (¡eso si este último verso no sirve de inscripción irónica a la puerta de ciertas aulas de profesores que no tienen el don de interesar!). Conoce también a Francesca da Rimini, y el «Aquel día, ya no leímos más». Finalmente, el episodio de Ugolino está en todas las memorias. Aparte esto, nada. El *no man's land,* la tierra de nadie.

Los poetas románticos, lectores de Dante, no saben gran cosa más de él: para ellos, Dante es solamente el poeta trágico de los

infiernos. El Purgatorio y el Paraíso son ignorados. Y, no obstante, de los tres *cantichè,* el más bello es el del *Paraíso,* seguido del del *Purgatorio.* En cuanto al del *Infierno,* no oculto que a veces me hace bostezar, cosa que no me sucede nunca, *Deus testis quod non mentior,* con la lectura de los otros cantos.

Sin duda, los críticos han planteado ante *La Divina Comedia* un formidable bosque, en comparación con el cual la *selva oscura* que inicia el poema semeja un claro luminoso. Sin embargo, yo he conducido ya a los alumnos de Poesía entre las más temibles asechanzas de los tres reinos, y «ni uno solo se ha perdido», excepto acaso los desgraciados que no se interesan por nada, ni saben exactamente qué vienen a hacer a esta galera.

Me veré obligado a dar por conocidas muchas cosas. Quisiera simplemente que, al término de este capítulo, el lector acudiese a la librería para comprar un ejemplar de esta obra maestra única: aunque es posible que, en los felices tiempos en que vivimos, no encuentre lo que busca...

Hablar de Dante es una tarea abrumadora. Su estilo es absolutamente intraducible: sólo el original permite entrever la luz paradisíaca que constituye el tema de nuestro presente capítulo. Además, hay los dantólogos, casta diligente y temible. Yo voy, por ejemplo, a suponer que Beatriz es la hija de Folco Portinari, que es un ser humano y no una abstracción personificada como la Teología o cualquier otra «persona moral» tan atractiva como la anterior. Mi exposición señalará las razones que me han impulsado a pensar así. Justificar con detalle mi punto de vista obligaríame a escribir un libro. Pero voy a revelar un secreto que espero que mi lector no repetirá: cuando veo opinar a los eruditos, muy sinceros y documentados, sobre una misma palabra, ya sea una torre célebre cerca de Bolonia, ya una encantadora damisela; cuando veo que esas interpretaciones, más bien contradictorias, son sólo dos modestas unidades entre quince opiniones distintas, me siento increíblemente aliviado: ante ciertas cifras que tienden al infinito, las probabilidades se multiplican de tal forma que se neutralizan. Mi opinión tiene entonces tantas probabilidades como las demás. He aquí mi pequeño secreto. He aquí por qué leo a Dante unas veces sirviéndome de comentarios y otras por mi cuenta, prescindiendo de ellos.

Me contentaré con una guirnalda de citas[1], dispuesta alrededor

[1] Citamos la traducción de Longnon, publicada por Garnier.

de los temas elegidos en función de la comparación con la antigüedad.

I. LA SELVA OSCURA

Cuando Dante encontróse en medio de la selva oscura, había conocido ya las embriagueces del amor cortés y las de otros amores menos galanos. Había confiado vivamente en la sagacidad política de los florentinos y tenido que rendirse a la evidencia de que su ciudad continuaría desgarrándose en luchas intestinas. Había esperado con angustia la intervención del emperador para restablecer la unidad italiana y hubo de limitarse a proferir en su *Comedia* aquel famoso apóstrofe que todos los italianos se saben de memoria y es tan dolorosamente actual:

> *Ahi serva Italia di dolore osteria*
> *Nave senza nocchiere in gran tempesta.*
>
> ¡Ay, Italia esclava, hostería del dolor,
> nave sin piloto en una gran tempestad! (p. 229).

La política de los papas le turbaba hasta el punto de inducirle a creer que traicionaban su misión de sucesores de Pedro. La gran unidad terrena en que soñaba, bajo la égida de dos espadas, aquella unidad que era para él la imagen de la unidad del mundo de lo alto, parecía desmoronarse, y el mundo precipitarse al caos con ella. Su ciudad de Florencia, a la que adora e injuria a un tiempo, lo destierra. No volverá a verla jamás. Dante está solo. Solo, materialmente; solo, espiritualmente. El recuerdo de pecados recientes y particularmente bochornosos lo confunde; hizo una confesión de ellos en un texto descubierto recientemente, que es preferible no leer, como no sea en latín.

Vuélvese entonces hacia su pasado y siéntese extraviado. Está «en medio del camino de su vida», el momento en que se descubre el secreto que, como decía Péguy, «no ha subsistido nunca allende los 37, los 35 o los 33 años», revelador de que «el hombre no es feliz, de que nadie es feliz». El espejismo de la juventud, que cree que los recursos de la vida son inagotables y es posible moldearlos en todas las circunstancias, y que todos los errores son reparables, se disipa. A la sazón, se descubre que las fuerzas del hombre son limitadas y

que ha sido menester ya dejar mucho bagaje a la orilla del camino. Numerosos proyectos se abandonan definitivamente y uno empieza a enfrentarse con defectos que sabe le acompañarán hasta la muerte. Tiene la impresión de que sus energías decrecen; el cuerpo pierde parte de su elasticidad; surge la idea de la muerte, a la que se teme, pese a que, en ocasiones, se desea, porque se nota uno fatigado. El ser humano echa de ver que su actividad está limitada a tal trabajo, a determinada misión, y que lo demás le estará siempre vedado. En una palabra, ve claramente que no puede identificarse con la totalidad de la condición humana.

Evoca entonces su pasado y ve en él los pecados, la ausencia de verdadero heroísmo. El tiempo ha transcurrido como un sueño y el ser humano siéntese vacío. Mira el futuro y éste aparece cerrado, inquietante. El hombre considérase pecador y merecedor de la muerte.

Dante hallábase también sumido en el pecado. Y lo descubre en ese momento, cual por vez primera, en la angustia de la mitad de la vida. Se pregunta entonces cuándo empezó a errar:

> Decir no puedo exactamente cómo entré en aquella selva, tan adormecido estaba cuando abandoné la verdadera senda (p. 9).

El mundo presente está también en medio del camino de su vida: desde hace cinco siglos, los hombres intentan edificar una ciudad terrena estable y venturosa, fundada en las riquezas naturales de la humanidad en su juventud (¿acaso el Renacimiento no es un período esencialmente joven?). Es evidente que hemos vivido una época de infancia, de adolescencia; llega la madurez; y sus frutos se nos antojan amargos. Descubrimos que somos seres de dolor, que somos pecadores y merecemos la muerte. Shakespeare y Dostoiewski nos lo habrían recordado si los acontecimientos no los hubieran precedido. Entonces, mirando atrás, la humanidad se pregunta si no convendría buscar otro camino para alcanzar un porvenir mejor. Cada cual comprende que hay que hacer una elección y que el mundo está en una encrucijada. Por eso los hombres actuales escuchan con respeto las misteriosas palabras que dan comienzo a *La Divina Comedia:*

> En medio del camino de la vida,
> me encontré en una selva oscura:
> del camino recto habíame extraviado.

¡Ah! ¡Qué penoso me resulta decir
cuán salvaje, áspera y espesa era aquella selva,
cuyo mero recuerdo renueva mi terror!
¡Oh selva casi tan amarga como la muerte! (p. 9).

Este dolor que los pensadores del siglo XIX quisieron suprimir se impone progresivamente. Y lo peor no es el sufrimiento físico, sino el extravío espiritual, el hecho de haber perdido el sentido del camino a seguir:

Che la diritta via èra smaritta...

Lo que necesita el hombre es conocer el sentido del sufrimiento, la significación del universo. El dolor del hombre es el pecado.

* * *

Dante quiere alcanzar la cima de la montaña que se eleva ante él:

Mas, al llegar al pie de una montaña,
donde se cerraba aquel oscuro valle
que habíame llenado de espanto el corazón,
miré a lo alto y vi su cumbre
revestida ya de los rayos del planeta
que puntualmente nos guía por todos los senderos (p. 9).

No bien los hombres descubren el sufrimiento, quieren olvidarlo y seguir adelante, por el camino directo que la juventud del mundo ha creído siempre hollar sin obstáculos, hasta el fin entrevisto. Suponen por un momento que podrán alcanzar esa montaña de justicia y de belleza. Se consideran salvados. Respiran:

Entonces calmóse un poco el miedo
que había reinado en lo profundo de mi corazón
durante la noche que pasé con tanto quebranto.

Y como aquel que, jadeante,
del mar emerge y, al llegar a la playa,
vuélvese a contemplar las peligrosas aguas,

así mi alma, fugitiva aún,
volvióse a mirar el camino
que nadie abandonó nunca con vida (p. 10).

La humanidad actual, testigo de dos guerras, se cree salvada. Mira hacia delante. Vuelve a emprender la marcha hacia el fin de nuevo hallado, hacia la montaña iluminada por el sol.

Pero es imposible tomar por el camino directo. Las faltas que hemos cometido nos impiden caminar en línea recta. Hay que dar un rodeo. Hay que pasar por el Infierno y el Purgatorio: tan sólo al término de ese viaje hallaremos el Paraíso. Hay que aceptar los sufrimientos. Hay que morir. Hay que saber que existen los tormentos infernales, aceptar la muerte corporal para evitar la «segunda muerte», la muerte espiritual, y llegar, tras las purificaciones dolorosas, al Paraíso de luz.

* * *

¿Estamos solos en este magno viaje al país de las sombras? ¿Estamos abandonados? En este caso, no cabe más alternativa que desesperarse, como los ignorantes antiguos:

> Así me sucedió con aquella implacable fiera,
> que, viniendo a mi encuentro, poco a poco
> me repelía hacia donde el sol se calla.
>
> Mientras yo retrocedía al valle,
> ante mis ojos surgió alguien
> que mudo parecía por su prolongado silencio.
>
> Cuando le vi en aquel gran desierto,
> le grité: «¡Compadécete de mí,
> quienquiera que seas, sombra u hombre verdadero!» (p. 11).

Dante encuentra a Virgilio, uno que vuelve del reino de la muerte para revelar a los hombres el significado de la vida y los secretos del más allá. El deseo de Platón es satisfecho.

Tal es el sentido del primer canto de *El Infierno*. Pasando por la muerte podremos iluminar con una luz definitiva el pecado y el sufrimiento terreno. Situación que humilla el orgullo del hombre. Situación inevitable. Ser hombre es estar destinado a la muerte *(zum Tode sein)*. En el corazón de esa selva oscura va a brotar la luz de lo alto, a revelarse el secreto que los antiguos nunca conocieron: y ese secreto es que el Universo es obra del Amor divino.

II. EL UNIVERSO DEL AMOR

Virgilio es delegado por los poderes de lo alto. Unos ojos han visto a Dante, desde el cielo, cuando andaba perdido por la selva oscura. Algo responde desde el cielo a la inquietud humana. *Alguien.* Tal es lo que le explica Virgilio:

> Para librarte de este temor,
> te diré por qué he venido y lo que oí
> en el primer momento en que me moviste a compasión.
>
> Estaba yo entre los que se hallan en suspenso,
> y me llamó una dama tan bella y venturosa
> que le rogué me diera sus órdenes.
>
> Brillaban sus ojos más que la Estrella
> y, suave y sencilla, empezó a decirme
> con voz angelical en el tono de su habla:
>
> «Alma cortés y sabia de Mantua...
> Aquel que amo y no ama la Fortuna
> tan embarazado está en el desierto declive
> que de pavor apréstase a retroceder.
>
> Ve, pues, a él, y con tus elocuentes palabras
> y lo que necesita para su salvación,
> ayúdale mucho a fin de que yo quede sosegada.
>
> Yo, la que te envío, soy su Beatriz;
> vengo de un sitio adonde deseo volver:
> *Amor me impelió a descender y hablarte*» (p. 16).

El más allá de la muerte no es el mundo abstracto de las ideas. Está habitado por seres personales, luminosos y fervientes, entre ellos Beatriz, una de las creaciones más admirables de la literatura universal.

Dante conservaba un recuerdo radiante de su infancia, un amor inocente que debía conducirle al cielo. ¿Quién no conoce ese amor de Dante? Nos deleita todavía. Ojalá tuviésemos nosotros también nuestra Beatriz, la que guía a la humanidad por el camino recto, como a Dante, con su sonrisa llena de amor. Beatriz es la llave de oro de la *Comedia* y acaso de la vida.

A la edad de nueve años, en un baile infantil ofrecido en casa de Folco Portinari, Dante conoció a la que llama con el encantador

diminutivo de Bice. Ella tenía ocho años. Vestida de rojo, engalanada con joyas infantiles, graciosa y no obstante formal y razonable, Beatriz fue el único amor de Dante. Después de su muerte, aquella muerte «que la hizo ascender de la carne al espíritu, aumentando en ella la belleza y la virtud», el joven Alighieri la olvidó y consolóse con «Pargolerta», una muchacha pizpireta que Beatriz le reprochará haber amado. Buscó, además, la felicidad en otros amores, pues, de hecho, resulta difícil creer que todas las «damas» de la *Vita nuova* simbolizan tan sólo a la casta filosofía. Mas, si Dante olvidó a aquella cuyo amor debiera haberle conducido «a los cielos» para encontrar en ellos a la jovencita transfigurada, Beatriz, en cambio, no le olvidó. A la súplica de Santa Lucía,

> Beatriz, verdadera alabanza de Dios, dijo la santa,
> ¿por qué no socorres a aquel que tanto te amó
> y por ti salió de la vulgar esfera?
>
> ¿No oyes su conmovedora queja,
> no ves cómo le combate la muerte
> sobre ese torrente más espantoso que el mar? (p. 17),

delega a Virgilio para que acuda al lado de su infiel enamorado, y le dirige una mirada tan luminosa y tan triste a la vez, que Virgilio se apresura a complacerla:

> Después de darme razón de todo,
> *volvió hacia mí sus ojos brillantes de lágrimas;*
> y eso me impulsó a partir más presuroso (p. 18).

Al igual que los enamorados corteses «navegaban» sobre el mar de las tristezas terrenales hacia «los dos ojos de su bella», que cual estrellas les guiaban, así Dante, a través del Infierno y el Purgatorio, irá hacia los risueños ojos de Beatriz. El centro de la obra es su entrevista con su amada[2], al salir del Purgatorio: tras una escena tempestuosa en que Dante acaba humillándose, Beatriz le conducirá a los ámbitos del Paraíso. Su mirada tórnase más y más luminosa; su

[2] Dante osó efectuar una transposición teológica del amor cortés: hecho de silencio, admiración y respeto, éste es un reflejo del amor divino que exulta en las almas bienaventuradas. La dogmática católica del amor personal del Dios salvador permite esta audaz transferencia de lo humano a lo divino; al platonismo no podría hacer otro tanto porque la mística del amor disiparíase en un vago panteísmo (tal es el caso de Morgan).

sonrisa emite un resplandor casi insoportable. Por último, desaparece en el corazón de la rosa mística y pone a Dante en presencia de la vida misma de Dios, toda luz y amor. En el canto trigésimo del *Paraíso,* en el umbral del éxtasis final, Dante proclama:

> Desde el primer día que vi su hermoso rostro
> sobre la tierra hasta mi actual contemplación,
> *jamás se ha interrumpido mi canto* (p. 570).

Si un amor de la infancia puede llevar tan lejos a Dante es porque, subida a los cielos, Beatriz se convierte en una de esas almas que interceden por los hombres. Su misión no es más que una delegación de poderes más altos: en primer lugar, el Dios de justicia y misericordia, cuya presencia se percibe en los tres reinos; después la Virgen Santísima:

> Hay en el cielo una nobilísima dama
> que se conduele del obstáculo al que te envío
> y que mitiga el duro juicio de la justicia divina (p. 17).

y, en último término, los ángeles, los santos y las santas.
Con Beatriz penetramos, pues, en un mundo de luz ferviente. La clave de la creación es el Amor:

> Callóse entonces Beatriz,
> con el semblante risueño y la mirada
> fija en el punto que me había deslumbrado.
>
> «Sin preguntártelo, te diré, dijo ella,
> lo que deseas saber, porque lo he visto
> en el centro donde converge todo tiempo y todo espacio.
>
> No con objeto de adquirir un bien para Sí,
> lo cual no puede ser, sino para que su esplendor
> pudiera, resplandeciendo, afirmar: «*Subsisto*»,
>
> en su eternidad, porque así Le plugo,
> al margen de todo límite, fuera del tiempo, *el eterno*
> *Amor expandióse en nuevos amores*» (p. 563).

Cierto que hay aquí algunos indicios de doctrina emanantista; Dante sigue a Plotino con demasiada complacencia; pero lo que nos interesa es la doctrina, plenamente cristiana, del amor gratuito de Dios, de la libertad suprema que rige la creación del mundo. Lo que

quiso el Padre es que el amor divino creara nuevos seres capaces de amar a su vez, a fin de ascender al hogar eterno:

> ¿No sabéis que somos gusanos
> nacidos para formar la mariposa celeste
> que debe, desnuda, volar a la justicia? (p. 253).

canta Dante; y si eso se os antoja aún demasiado platónico, he aquí estos otros versos más sencillos:

> ¡Oh género humano, nacido para volar al cielo!
> ¿Por qué caer, así, al menor soplo de viento?
>
> *O gente umana, per volar su nata*
> *perche a poco vento cosi cadi?* (p. 263).

¿Por qué dejarse turbar por las tribulaciones, el sufrimiento y la muerte? Pero hay algo más magnífico todavía, pues, con Dante, cada vez que creemos hallarnos en la cúspide de la belleza, surge una nueva luz más radiante; cuanto más envejece Alighieri, tanto más hermoso es lo que escribe:

> El que se lamenta de que haya de morir en la tierra
> para revivir en lo alto, es que no se ha percatado
> del frescor que produce la lluvia eterna.
>
> *Qual si lamenta perché qui si moia*
> *per viver cola su, non vide quive*
> *lo refrigèrio de l'etterna ploia* (p. 479).

Hay que haber visto el Paraíso, al término y al principio de la historia del mundo, para no temer a la muerte. Estamos en pleno cielo: la tierra aparece «como un campo de centeno sobre el cual los humanos disputan ridículamente». Presa en esa red celestial del amor cósmico, la muerte no es ya para Dante la puerta sombría del reino del absurdo ni tampoco el acceso a un vago mundo de estrellas, reservado a los iniciados, sino la aurora de la vida transfigurada, la entrada al Reino del Amor.

* * *

La arquitectura secreta de ese reino es la voluntad de Dios, a la cual se unen alegremente todos los bienaventurados, hallando en ella

felicidad, pues saben que esta voluntad es amor y que entregarse al amor por amor es el secreto de la beatitud. He aquí por qué cada cual está contento con la suerte que le cabe en el Paraíso y no apetece una beatitud superior. Tal es la declaración de una de las tres adorables religiosas que surgen ante el poeta en el canto tercero del *Paraíso:* estas apariciones etéreas, lenes y finas como un rostro en el agua clara, cuentan a Dante cómo, siendo religiosas en el mundo, tuvieron que abandonar su convento, obligadas por «unos hombres al mal más que al bien inclinados». Una de estas monjas, la que dice a Dante aquel verso incomparable en que palpita toda la blancura del mundo, «*Io fui nel mondo vergine sorella,* yo fui en el mundo una virgen religiosa», le explica que tuvo que renunciar a sus votos, aunque sin culpa, por su parte. Debido a ello, no conocerá más que una beatitud menor. Pero ella es feliz, pues únese por amor a la voluntad de Dios:

> Es esencial que la beatitud
> se conforme con la voluntad de Dios,
> para que la suya y la nuestra sean una...
>
> Pues nuestra paz está en su voluntad:
> ella es el mar adonde todo va a parar,
> lo que ella ha creado y lo que hace la Naturaleza (p. 418).

La voluntad de Dios es, pues, el mar adonde todo va a parar. ¡Qué aplacadora imagen en el cielo doloroso de la muerte! Ese alma se aleja de Dante, cantando; hecha de luz, se disipa en la radiante luz:

> Así me habló y empezó después a cantar
> *Ave María,* y cantando desapareció,
> como un cuerpo pesado en una profunda onda (p. 419).

Los elegidos son felices de entregar todo su ser a la voluntad de Dios porque saben que ésta es desinteresada: Dios creó el mundo por amor de benevolencia, o sea el que se alegra de la felicidad ajena y se esfuerza en aumentarla. ¿Qué de extraño tiene que ese mismo amor se refleje en las «claridades flotantes» que son los elegidos del cielo?

Cada vez que, en el Paraíso, Dante formula una nueva pregunta, las «llamas venturosas» de las almas beatificadas brillan con más bello fulgor; parece que su dicha se acrecienta por el hecho de poder comunicar más luz al poeta y aumentar así su amor. No hay, por

tanto, rastro de la reclusión de cada cual en su propio gozo; las barreras se han roto, las almas se comunican:

> Así como a veces los danzarines de una ronda,
> en un arranque de alegría
> elevan la voz y hacen gestos más alborozados,
>
> del mismo modo, ante aquel ruego pronto y piadoso,
> los dos círculos benditos mostraron más gozo
> al reanudar la danza y su maravilloso canto (p. 479).

Este crecimiento de la luz y de la alegría en el interior de la claridad celeste, esta pintura de blanco sobre blanco, esta especie de eco luminoso, constituye una imagen incomparable para describir el gozo de los elegidos cuando pueden comunicar su beatitud a Dante, su hermano en Dios, el penitente salvado por la misericordia.

* * *

Una inmensa conjuración, en que intervienen Dios, la Virgen, los ángeles y los santos, trata por todos los medios de salvar a los pecadores y llevarlos «al cielo». Un solo ademán de asentimiento por parte del hombre pecador y desdichado basta para que éste sea transportado al corro de los bienaventurados. Aun después de una vida de miseria moral, nada se ha perdido todavía: un arrepentimiento *in extremis* es suficiente: lo que no pudo realizar la desgraciada Francesca da Rimini (a quien «los dulces pensamientos de amor» precipitaron a la ciudad doliente), lo consigue Buonconte de Montefeltro, aquella emotiva figura del antepurgatorio: herido en una batalla y habiendo desatendido siempre el problema de su salvación (por lo cual la antigüedad hubiérale condenado, sin duda, al cielo eterno de las reencarnaciones), huye hasta la desembocadura del río Archiano:

> Allí donde el nombre de este río no tiene ya razón de ser,
> llegué yo con el cuello atravesado,
> huyendo a pie y ensangrentando la llanura.

Entonces, muere, sin darle tiempo a pronunciar más que el nombre de «María»:

> Allí perdí la vista, y mi última
> palabra fue el nombre de María; allí caí
> y no quedó más que mi cuerpo privado de su alma (p. 225).

Imposible no citar aquí el intraducible texto italiano:

> *e quivi caddi e rimase la mia carne sola*

que nos da la sensación casi física de la soledad de la carne muerta. Con todo, esa mera invocación del nombre de María basta para salvarle. El ángel de Dios y el ángel del infierno van a disputarse su alma. Por fin, gana la partida el ángel bendito:

> La verdad que voy a decirte, repítela a los vivos;
> el ángel de Dios me cogió; pero el del infierno
> gritaba: «¡Eh tú, venido del cielo! ¿Por qué me lo quitas?
>
> Tú te apoderas de todo lo eterno de este hombre,
> por una mera pequeña lágrima que me lo ha arrebatado,
> pero de otro modo a tratar voy su cadáver» (p. 225).

Muy pocos hombres podían ganar el «cielo de las ideas». Requeríase un largo trabajo de «reflexión del alma sobre sí misma» o la práctica de las virtudes extraordinarias de resistencia y de audacia (la *magnanimitas* de los estoicos, por ejemplo). La gran mayoría de los hombres era condenada a no salir jamás del ciclo del eterno retorno. En el mundo cristiano, por el contrario, una sola lágrima basta para salvar: *Per una lagrimetta che'l mi toglie,* exclama el diablo al ver que se le escapa la presa. Si una *lagrimetta* salva al pecador más empedernido es porque la última palabra del universo cristiano es el Amor. Recordamos aquí los innumerables relatos medievales en que la Virgen salva en última instancia a los pecadores que habían vendido su alma al diablo. Prescindiendo de la veracidad de estas historias, lo cierto es que expresan la renovación cristiana de las perspectivas: el reino de la luz está abierto a todos los hombres, incluso a los más desgraciados y a los más pecadores: basta un solo gesto, un abandono de sí, una invocación. Los dioses antiguos procuraban impedir que el hombre alcanzase la beatitud, celosos de ésta. En cambio, el cristianismo es la religión de la oveja perdida, de la dracma extraviada, del hijo pródigo. Es la religión del *Adam ubi es,* esa frase misteriosa reveladora de que, desde el principio, Dios busca al hombre antes de que el hombre le busque a El. El

cristianismo es la religión de las *Bienaventuranzas*. Oyéndolas, el pueblo humilde decía: «Nadie ha hablado nunca como El», y resistíase a marcharse de aquella montaña en que resonaban las palabras de vida.

* * *

Si Beatriz, la joven a quien amó en la tierra, puede conducir a Dante por el verdadero camino de Dios, si los ángeles y los santos intervienen en este mundo para salvar a los hombres, es porque la barrera entre el Paraíso de luz y el mundo terreno está traspasada de fisuras por donde se filtran rayos de claridad. El reino de lo alto comienza aquí abajo; no sólo está habitado por esas figuras fervientes que hacen del *Paraíso* un mundo tan intensamente «carnal y espiritual a un tiempo», sino que, además, está vinculado al amor que se encarna en la tierra en las almas que oran.

En esta selva oscura «en que los hombres son lobos para con sus semejantes», hay también la comunión de las almas. Con sus amorosas plegarias, los humanos pueden atravesar el muro de la muerte y aliviar a las almas que sufren en el Purgatorio. Durante todo el viaje del poeta por la montaña de purificación, las almas que lo ven suplícanle que, a su regreso a la tierra, pida a sus mujeres, hijos y hermanos que rueguen por ellas. Manfredo, un alma salvada, está transfigurado por una sonrisa, por hallarse apoyado, sostenido y protegido por las oraciones de unas mujeres. «Es rescatado por el amor. Y todo el purgatorio es una cadena de mujeres que permanecen en la tierra, como las Santas Magdalenas y las Santas Marías de un Enterramiento: Constanza, Nella, Giovanna, Alagai, por quienes viven y en quienes esperan las almas del Purgatorio. Estamos en el umbral del mundo de la gracia, en el dominio del amor, que nos conduce a Beatriz, por el camino del Paraíso y de las primeras estrellas.»

El mundo de la Gracia es el mundo del amor: estas palabras de Louis Gillet expresan excelentemente nuestro pensamiento. Un cielo de misericordia se cierne sobre la selva oscura. ¿Qué de particular tiene, pues, que las postreras palabras de la *Comedia* sean un canto al «amor que mueve el sol y todas las estrellas», *l'Amor che move il sole e l'altre stelle?*

III. EL INFIERNO

El Infierno es también una obra del amor divino. El sufrimiento de los «humillados y ofendidos» pedía a gritos un reino donde la justicia divina acallase el hambre de equidad que alienta en el corazón de todo hombre.

Ved ese reino de sabiduría, de justicia y de amor:

> Por mí se va a la ciudad doliente,
> por mí se va al dolor eterno,
> por mí se va entre las gentes perdidas.
>
> La justicia inspiró a mi sublime artífice.
> Hízome la divina potestad,
> la suprema sabiduría, y el primer Amor.
>
> *Per me si va ne la città dolente,*
> *Per me si va ne l'etterno dolore,*
> *Per me si va tra la perduta gente.*
>
> *Giustizia mosse il mio alto fattore:*
> *Fecemi la divina potestate,*
> *La somma sapiénza e'l primo amore* (p. 20).

He aquí el colmo de la paradoja, un *oxymoron* desconocido de los griegos: el reino del sufrimiento sin esperanza es obra del amor de Dios. *E'l primo amore,* palabras con que termina el segundo terceto, nos enfrentan de lleno con la visión cristiana del Infierno. No se trata ya de menoscabo automático de la vida terrena en el seno de las tinieblas del deseo sin esperanza: los sufrimientos del infierno son impuestos por la justicia y el amor de Dios; no más retorno eterno de las reencarnaciones, que, tras mil años de purificación, volvía a llevar a las almas a la tierra para un nuevo y huero circuito. El castigo es eterno y merecido; aflige a los que lo eligieron por su cuenta; las almas de los condenados saben que desearon esa suerte, ya que una pequeña lágrima de arrepentimiento hubiera podido salvarles para siempre.

En el *Hades,* la nostalgia por la vida carecía de esperanza, pero al menos los condenados podían consolarse diciéndose que no habían deseado aquel fin. Podían también envolverse en su sentimiento de la gloria, como Ayax, sumiéndose de nuevo, silencioso, en las sombras eternas. El *Hades* era un reino de tiernos gemidos, como los *campi lugentes* de Virgilio. Las almas de los

muertos podían «saborear juntas el temblor de los sollozos», sabedoras de que su suerte era inmerecida. En los infiernos cristianos, las almas no tienen ningún refugio: han elegido su suerte y son conscientes de ello. Por consiguiente, el *Infierno* es el reino de las risas sarcásticas, de los gritos broncos, el reino del terror y del odio. En vez de aquel lugar vago y nostálgico, es un mundo duro y preciso donde las almas se hieren y desgarran, como Ugolino, bajo cuyos dientes cruje eternamente el cráneo que devora. En ciertos pasajes de un humor macabro, vemos verdaderas manifestaciones de *clowns* fúnebres y rencorosos, cuyas risas no logran disimular su cólera y cobardía. ¿Quién no recuerda la grotesca y lúgubre procesión de demonios, conducidos por Malacoda, las cínicas bromas que gastan al pobre Virgilio y su obsceno cortejo precedido por un extraño clarín?

El infierno de Dante es, pues, un hervidero de odio: en él el sufrimiento es más terrible que en el de Homero, puesto que los castigos son el reflejo de los pecados del hombre: esas almas están muertas porque ellas mismas quisieron matarse espiritualmente; y se desgarran, como aquella Thasis, que, en una horrible cloaca, «se rasga el semblante con sus merdosas uñas».En el infierno homérico no pasa nada; en el de Dante hay una vida horrenda que concentra todas sus energías en destruirse a sí misma, en un espasmo de odio, sin conseguirlo.

El hecho de que este *Infierno* forme parte de un universo de justicia y de amor explica, asimismo, que esté tan claramente distribuido en zonas de castigos. Como es de suponer, los comentaristas se mesan los cabellos ante ciertos enigmas sobre la distribución de los ámbitos del *Infierno:* a menudo releen con amarga ironía estas palabras de Dante: «He servido el plato; a ti te toca comerlo, lector, como puedas.» Dios me libre de meterme en esas discusiones; el lector pediría gracia. Sólo diré que, comparado con los infiernos de Virgilio o de Homero, el de Dante posee una armazón sólida y racional. Tiene relieve, una geografía tan precisa, que constituye la desesperación de los comentaristas. El cristianismo de Dante desempeña aquí su papel. Cierto que parte de la geografía infernal, por ejemplo la disposición en gradas cada vez más estrechas, como un coliseo invertido bajo tierra, y la topografía del *Purgatorio* y del *Paraíso* probablemente deben mucho a las *Ascensiones de Mahoma* de los literatos árabes. La tesis de Asín Palacios armó tanto ruido en su tiempo, que no es necesario insistir

sobre ella. Sin duda, también el genio de Dante, esencialmente mediterráneo y, por ende, incapaz de crear un infierno vago como el de Milton en que los diablos son «entidades teológicas», explica parcialmente el extraordinario relieve, la precisión de contornos que el poeta dio a las cosas espirituales. El claro sol mediterráneo pasó por su obra. Pero estos dos hechos no lo explican todo: la distribución de los pecados en el infierno no procede, a buen seguro, de los árabes: Dante limitóse a tomar de ellos, si tal hizo en realidad, un marco material. Por tanto, no nos apresuremos a hablar del sol mediterráneo: recordemos que Virgilio, nacido bajo el mismo cielo, creó un infierno extremadamente vago.

La sólida armazón moral, cuya razón se nos escapa a veces, es, asimismo, fruto, del cristianismo de Dante, de esa idea de que los infiernos son obra de un Dios de sabiduría y de amor. Los círculos infernales son fiel trasunto de los pecados humanos; su topografía varía de acuerdo con las distintas concepciones del pecado. Los griegos no tuvieron sentido del pecado: por eso su infierno no es un reino de culpables, sino de humanos, sufriendo sin saber por qué. Por el contrario, según los cristianos, hay dos clases de pecados: los de flaqueza y los de lucidez. Con frecuencia las faltas de flaqueza son redimidas por Dios: basta «una pequeña lágrima». Si ese postrer arrepentimiento no ha podido producirse, se impone el castigo eterno, pero éste no es tan severo como el de los pecadores por odio. Por ejemplo, Dante coloca a los que cedieron al amor en los primeros círculos del *Infierno*. En cambio, los que pecaron contra el espíritu, los traidores a su patria, a su familia y a Dios, son arrojados al gélido Cocitos, al centro de la tierra.

Claro está que no tomaremos en cuenta todas las condenas de Dante; el poeta condena a los que detesta y, cuando quiere asestar un golpe, sabe perfectamente dónde encontrar el palo: tal sucede, por ejemplo, con el Papa simoníaco, Clemente V, que, precipitado ya al sumidero de fuego, cree, al oír que se acercan a él Dante y Virgilio, que Bonifacio VIII, el simoníaco, viene a ocupar su puesto, empujándole, como un clavo, más adentro de la tierra. Entonces, Clemente V profiere esa desmedida frase: «¿Tú, ya, Bonifacio?» Dante paladea aquí un plato digno de los dioses: la venganza. Todo el mundo sabe que, en opinión de Dante, el anciano Papa no estaba, ni mucho menos, en olor de santidad. La historia fue más justa en sus juicios.

Sin embargo, el infierno de Dante es una proyección plástica de

la doctrina cristiana de la culpa: el pecado es una muerte espiritual; Dante representó esta verdad en su noveno círculo, el del helado Cocitos; allí, Lucifer, sumergido en el hielo hasta la cintura, es «el gusano que perfora el mundo». A su alrededor sólo hay viento, frío y silencio: muerte absoluta, rigidez. Las almas de los condenados parecen pajuelas en el hielo:

> *là dove l'ombre tutte eran copèrte*
> *e transparien come festuca in vetro* (p. 188).

Si es cierto que la vida nace en la humedad y el calor, que el agua clara fue siempre un símbolo de vida y de purificación, que el Bautismo santifica a nuestra hermana el agua, que «raudales de aguas vivas manarán del seno de los que creen en Cristo», si es verdad que el Espíritu de Amor es luz y fuego, ¡qué imagen inolvidable de los pecadores contra el espíritu, muerto eternamente, nos brindan esos condenados empotrados en el hielo!

Si los infiernos están reservados a los pecadores, a diferencia de los de Homero, donde tenían entrada libre los justos y los injustos, se requerirán para los justos otros dos reinos, uno de purificación y otro de beatitud. Y así sucede, en efecto. El gigantesco antro del *Infierno,* abierto en la tierra por la caída de Lucifer, es el «no» esencial, la negativa encarnada. La montaña del *Purgatorio*, surgida de rechazo (seguimos citando a Dante), es el «sí», la afirmación de la redención posible para aquellos que no han desechado el Amor divino. Tanto por su repulsa, como por su rencorosa sumisión, los condenados testimonian la presencia de ese terrible sí que responde a su negativa fundamental. Cada vez que Virgilio dice «que una dama de lo alto», que ama a Dante y quiere salvarle, ordena que le dejen pasar, las gentes infernales obedecen. La estofa de las cosas no puede rasgarse; en el mundo cristiano todo tiene cohesión. Sigamos, pues, los ojos lejanos de Beatriz, y penetremos en el *Purgatorio.*

IV. EL PURGATORIO

El *Purgatorio* de Dante no es debidamente apreciado. Todo cuanto conocen de *La Divina Comedia* algunos poetas, son los clásicos pasajes del *Infierno.* Para Musset, Hugo, Liszt y otros, Dante es un poeta trágico, pintor de los tormentos infernales. Los

ilustradores de *La Divina Comedia* han sobresalido en *El Infierno,* como Gustavo Doré y Blake, pero los grabados para *El Purgatorio* y *El Paraíso* son inexistentes o muy mediocres.

Sin embargo, de los tres *Cantichés,* el menos bello es *El Infierno:* los siete primeros cantos son bastantes áridos, según certera opinión de Benedetto Croce; el plan seguido es complicado, y no podemos menos de sentir cierta impresión de monotonía. Comparado con *El Infierno, El Purgatorio* posee una ordenación más clara, un ambiente más variado. Cuanto más se adentra Dante en los dominios cristianos, sin comparación con el humanismo profano, tanto más aumenta la belleza. La ascensión de Dante es el crepúsculo de Virgilio, que simboliza aquí toda la antigüedad. Los últimos cantos del *Purgatorio* en que aparece Beatriz no tienen parangón posible con los textos de la antigüedad. Son también los más bellos.

El Purgatorio de Dante es una alta montaña rodeada por el mar, sita en el hemisferio austral y nunca visitada por los vivos. Así como en *El Infierno* abundaban las rimas «broncas y duras», aquí no hay rastro de ellas. La ternura y la melancolía impregnan las cumbres de la montaña de las purificaciones, esa especie de Subiaco, de Monsalvat henchido de plegarias y cantos. Como dice Louis Gillet, el *Purgatorio* está inmerso en la «leche de la ternura humana»: Dante abandónase a sus recuerdos de juventud, conversa con los antiguos poetas, conocidos antaño. Una rara atmósfera, pura y transparente, pero traspasada de una inefable discreción y sobriedad, envuelve esta santa montaña. No aparece aún la radiante y casi insoportable luz del *Paraíso,* mas tampoco dominan ya las opacas tinieblas del *Infierno.* Las almas sufren, pero esperan.

Al salir del *Infierno* y ver de nuevo las estrellas, Dante encuéntrase en una playa donde les aguarda Catón. La aurora es inminente. En el firmamento brillan cuatro estrellas, símbolos de las virtudes cardinales, astros que no aparecen nunca en el hemisferio boreal, reino de la frialdad del pecado, y en cambio destellan aquí en el puro cielo:

> Volvíme a mirar a la derecha,
> hacia el otro polo, y vi cuatro estrellas
> que nadie vio, excepto nuestros primeros padres:
>
> Con su llama parecía solazarse el cielo.
> Oh tierra boreal, viuda eres,
> pues privada estás de contemplar esos astros.

O settentrional védovo sito,
poi che privato sè' di mirar quelle (p. 202).

Henos aquí en otro reino, el de lo alto. Vimos, en Shakespeare y Dostoiewski, que la virtud no es de este mundo, pues el siglo presente es malo y duro para los infortunados. Si no existiese la misericordia de Dios y el reino del más allá, la vida terrena sería una intolerable absurdidad, según nos han recordado sobradamente los existencialistas. Mas he aquí que acabamos de ver, cantado por Dante, ese reino del más allá donde reina la virtud y el cielo acoge dulcemente a los desventurados. ¡Qué nostalgia en las palabras: «*O settentrional védovo sito!*» ¡Qué sensación de frío y de dureza expresan, y qué claramente reconocemos en ellas la alusión a nuestro triste planeta, reino del pecado y de la muerte! Esta imagen de los astros que brillan en el firmamento del otro mundo es precisamente lo que esperábamos tras nuestro interminable viaje a través del pecado, el sufrimiento y la muerte. Citemos también otros versos en que aparece el nuevo cielo, «más equitativo», para hacernos eco de las palabras del Rey Lear:

Un suave color de oriental zafiro
armonizándose en el límpido aspecto
del aire puro hasta el primer cielo,

renovó el deleite de mi vista...
El bello planeta que a amar nos convida
hacía ya sonreír todo el Oriente...

Dolce color d'oriental zaffiro...
La bel pianeta che d'amar conforta
Faceva tutto rider l'oriente (p. 201).

El planeta Venus, símbolo del amor divino que reina en ese reino, «hacía sonreír todo el Oriente»: ¡qué tibia serenidad la de esa imagen! Apunta ya, en el alba brumosa de la montaña del Purgatorio, la sonrisa de la beatitud recobrada, esa sonrisa que nunca vimos en los antiguos.

El sol se eleva, la bruma se disipa:

El alba ahuyentaba a la brisa matutina,
que ante ella huía, y a lo lejos
distinguí las ondulaciones del mar (p. 205).

Conobbi il tremolar de la marina: desde el *pontiôn kumatôn anèrithmon gelasma,* «la múltiple sonrisa de las olas», nadie ha escrito nada tan bello. ¡Qué salida del sol en un Mediterráneo celeste, qué sensación de alivio, de expansión en la pureza, qué humilde estremecimiento!

* * *

Este reino de expiación está anegado en la paz de la plegaria. En el purgatorio pitagórico, por el contrario, la purificación se opera casi mecánicamente por una separación de la materia; basta releer la descripción de Virgilio para convencerse de ello; no es un dios el que purifica. Aquí, en cambio, la penitencia se hace ante Dios, acompañada de humildad y oración; las almas son protegidas por los ángeles. En una palabra, la penitencia se cumple bajo el amparo de un Dios personal. Todo el mundo conoce los versos que describen el crepúsculo en el valle de los Príncipes:

> Era ya la hora en que de pesar se conmueve
> y enternece el corazón de los navegantes,
> el día en que menester fue decir adiós a los caros amigos;
>
> la hora en que se compunge de amor el nuevo peregrino
> si en el espacio oye una campana
> que plañir parece al moribundo día.
>
> *Era già l'ora che volge il disio*
> *Ai navicanti e'nterenisce il core*
> *Lo di c'han detto ai dolci amici addio*
>
> *O che lo novo peregrin d'amore*
> *Punge, se ode squilla di lontano*
> *Che paia il giorno pianger che si more* (p. 238).

La nostalgia de todos los crepúsculos humanos resuena en estos versos inmortales.

Esta paz del atardecer es un símbolo del apaciguamiento producido por el rezo de las *Completas,* recitadas por las almas: la imagen material únese a la de los humildes humanos, contemplando las estrellas, términos de su ansia de beatitud:

Tan devotamente el *Te lucis ante*
salió de su boca, y con tan dulces notas,
que por entero olvidéme de mí.

Y muy dulcemente aquellas piadosas sombras
a coro hasta el fin entonaron el himno,
con la mirada fija en los orbes celestes (p. 238).

La purificación de las almas llévase a cabo, pues, por medio de la contemplación, en que el hombre se olvida de sí mismo, con la mirada perdida en las órbitas estrelladas... ¡Qué lejos estamos de las almas que Virgilio nos mostraba suspendidas en el aire para purificarse!

Sonrisa del universo, tibia serenidad, irradiación de la virtud, presencia de un Dios personal, oración y contemplación: tal es el ambiente del *Purgatorio* de Dante. Un ambiente tan bello, tan distinto de todo cuanto la tierra nos ofrece, que quisiéramos hallarnos en él. Una sola palabra basta para resumir este maravilloso mundo, y es *la esperanza:* el Purgatorio está abierto hacia lo alto, orientado al Paraíso. He aquí el abismo que lo separa del purgatorio pitagórico: en éste, cuando las almas están purificadas, vuelven a descender a la tierra, reuniéndose en aquel prado de flores inmortalizado por Platón. Deben elegir su destino terreno y, a menudo, eligen mal. El círculo del destino humano, que, abierto por un instante, semejó elevarse y alcanzar un estado de pureza, se cierra bruscamente, siquiera para la inmensa mayoría de los hombres. Hay que volver a vivir aquí abajo. El centro de gravedad sigue siendo la tierra, aun cuando, según la concepción platoniana, ésta es considerada perversa. Por el contrario, en el *Purgatorio* de Dante, cuanto más se asciende, más despejado está el camino, y cuanto más se purifican las almas, más transparente se torna la atmósfera y más resplandece la sonrisa paradisíaca. Después de beber en el río, el poeta olvida sus pecados, recuerda sus virtudes y se apresta a ascender a las estrellas. La muerte es, pues, una transfiguración de la vida, una ascensión en línea recta, hacia un centro radiante, *personal,* hacia el foco del Amor de Dios. El mundo está a merced de la caridad misericordiosa de un Dios vivo.

V. EL PARAISO TERRENAL

Los últimos cantos del *Purgatorio* expresan esta nueva aurora. Al llegar al Paraíso terrenal que corona la cima del monte, Dante va a encontrar a Beatriz: el estilo tórnase de una transparencia exquisita. Durante la noche, Dante ve en sueños a Lía, el símbolo de la vida activa:

> Parecióme ver en sueños,
> una dama joven y bella caminando entre los prados.
> Al tiempo que cogía flores, decía cantando:
>
> «Quien lo desee, saber puede mi nombre:
> yo soy Lía, que tendiendo voy alrededor
> mis bellas manos para tejer una guirnalda.
>
> Me adorno aquí para agradarme
> ante el espejo; pero mi hermana Raquel no se separa
> jamás del suyo, y ante él permanece sentada todo el día.
>
> Deseosa está de contemplar sus hermosos ojos,
> cual yo lo estoy de adornarme con mis propias manos:
> contemplar es su alegría, obrar la mía» (p. 348)[3].

Como un peregrino que acoge con gozo el alba del postrer día de viaje porque se acerca a la mansión del reposo, Dante se despierta con la sensación de que le salen alas. Helo aquí ante una selva paradisíaca, muy distinta de la del pecado, por donde nosotros emprendimos nuestro viaje:

> Un hálito blando, un aura inalterable
> y continua me oreaba el rostro,
> sin molestarme, como una suave brisa.
>
> Las ramillas, prestas a estremecerse al viento,
> a un lado inclinábanse todas a una,
> aun cuando permanecían lo bastante enhiestas
>
> para que las avecillas que cantaban en la copa
> seguir pudiesen ejercitando su talento.
> Sus cantos acogían, henchidos de alegría,
>
> la primera brisa entre el follaje,
> cuyo susurro acompañaba sus tonadas (p. 351).

[3] Lía y Raquel, mujeres de Jacob, símbolos de la vida activa y contemplativa, respectivamente *(ndt)*.

Che tenevan bordone a le sue rime: los que han tenido la dicha de ver el famoso bosque de pinos de Rávena, la *Pineta di Classe,* reconócenlo aquí en la selva paradisíaca, que, como un pórtico vegetal, abre el reino de lo alto.

Al otro lado de un límpido río, una «dama sola iba cogiendo flores con donairoso caminar. Y la dama reía, en la otra orilla»: es la risa paradisíaca, la que nuestros primeros padres conocieron en el *Edén,* y nosotros ignoramos.

Entre Dante y este reino de la sonrisa sólo media un pequeño río, símbolo de la barrera moral del pecado. Dante debe expiar sus culpas. Aquí comienza el admirable encuentro del poeta y Beatriz:

> He visto a veces, al despuntar el día,
> aparecer la parte oriental del cielo enteramente rosada,
> y el resto adornado de una hermosa y límpida serenidad,
>
> y la faz del sol naciente cubierta de brumas,
> de suerte que su resplandor, velado por las brumas,
> podía la vista largo tiempo soportar.
>
> Del mismo modo, a través de una nube de flores
> que emergía de aquellas manos angelicales
> y caía en derredor y sobre el carro,
>
> bajo un cándido velo, se me apareció una Dama coronada de olivo,
> con un manto de sinople
> y una túnica del color de una vívida llama (p. 364).

Si algo distancia a Dante del platonismo, llevándole a superarlo desde el principio, es el carácter personal, individualizado, de los seres celestiales que habitan en el reino de lo alto. Esta Beatriz no es una abstracción a la manera de las personificaciones de vicios y virtudes que pululan en el *Poema de la Rosa*[4]. Como dice Gilson, el *Paraíso* de Dante es un hervidero de vida personal: quienes simbolizan las realidades políticas, religiosas o morales son hombres concretos que Dante amó o detestó. De ahí ese tono intensamente apasionado de la *Comedia.* ¿Cómo imaginar entonces que la figura central de la obra, Beatriz, es una abstracción? Lo maravilloso es precisamente que, transfigurada, envuelta en una deslumbrante luz, Beatriz sigue siendo *una mujer:* el eterno femenino traslúcese

[4] «Le Roman de la Rose», poema medieval francés debido a los poetas Guillermo de Lorris y Juan de Meung (siglos XIII-XIV).

siempre en ella; la pequeña florentina se nos aparece afiligranada, con su túnica roja y sus alhajas infantiles. ¿Cómo olvidar la sonrisa de Beatriz? Esa sonrisa confiere al *Paraíso* una dulzura humana y un amoroso estremecimiento celestial y terreno a la vez. En Beatriz hallamos la mujer, la madre, la hermana, la dulce, la que ama. La que Dante amó en la tierra es también la que lo conduce al Paraíso y lo salva: y eso nos conmueve hasta nuestras más secretas fibras. Decir que Beatriz es una abstracción, ¿no es olvidar lo que distingue a Dante de los poetas de su época, esto es, su deseo de imprimir en el corazón de su arte sentimientos humanos y espontáneos, librándonos así de frías abstracciones medievales? Si Beatriz es una abstracción, ¿cómo se explica que, al encontrar a Dante, le haga una verdadera escena de celos, reprochándole sus infidelidades? Que yo sepa, la Teología, simbolizada, según el P. Mandonnet, por Beatriz, no ha hecho nunca una escena de celos a nadie. No, Beatriz sigue siendo una mujer: en pleno Paraíso, cuando Dante se jacta, en su conversación con Cacciaguida, de su noble familia y de su ilustre abolengo, Beatriz «prorrumpe en risas», incapaz de reprimirse ante la ridícula jactancia del poeta. ¿Representa también aquí a la teología? Sea, pero en este caso convendréis conmigo en que se trata de una teología muy galana y singularmente amable...

Este carácter personal, vívido y tan poco platónico de Beatriz, nos sitúa en pleno corazón del cristianismo: esperamos, en efecto, encontrar de nuevo en el cielo a nuestros seres queridos con su alma «carnal», un alma que no se asemeja a ninguna otra.

* * *

Decíamos, a propósito de Shakespeare y de Dostoiewski, que el pecado veda el camino de la felicidad: también Dante debe soportar los virulentos reproches de Beatriz. El poeta baja la cabeza, endurecido como el hielo. Pero, en el cristianismo, el hombre no está solo en la expiación. Aunque Dante niégase un instante a arrepentirse, no podrá obstinarse al oír el canto de los ángeles. Entonces se fundirá el hielo de sus culpas y se le abrirá el camino de los cielos. Una vez más, debemos recurrir a la cita, pues nada salvo ésta puede evocar la belleza de esos ángeles que cantan en torno al pecador para ayudarle a expiar sus pecados:

Ella se calló, y al punto los ángeles

entonaron «*In te speravi domine*».
Al igual que, entre los troncos vivaces de los bosques,
la nieve se congela en el dorso de Italia

y luego se licúa por sí misma,
en cuanto, semejante al fuego que derrite a la vela,
surge el aliento de la tierra sin sombra,

así me quedé yo, sin lágrimas ni suspiros,
mientras cantaban aquellos cuya armonía
responde siempre al concierto de las esferas eternas.

Mas cuando comprendí, por sus dulces acordes,
su compasión mejor que si le hubiesen dicho:
«Mujer, ¿por qué así le confundes?»,

el hielo que me oprimía el corazón
se deshizo en lágrimas y suspiros, y, junto con la angustia,
salió de mi pecho por la boca y los ojos (p. 366).

Arrepentido, Dante ve a Beatriz revestida de nueva belleza, que excede a la de antaño. Horrorizado de sí mismo, pierde el conocimiento. Al revés de los dioses de Grecia, que se complacían en perder al hombre, los ángeles de Cristo apiádanse de él; su canto de esperanza libra al alma de la fría muerte del pecado. Tras llorar sus culpas, Dante es sumergido en el Leteo. Cuando vuelve en sí, ve junto a él a la joven Matelda, la «dama sola» a quien sorprendieron antes de la llegada de Beatriz. Esta vez, el poeta contempla abiertamente el rostro de Beatriz, en el que brilla una sonrisa paradisíaca, reflejo del Amor del Dios Padre. «Regenerado como una joven planta», introducido ya en el paraíso terrenal, Dante está «purificado y presto a ascender a las estrellas».

VI. EL PARAISO DEL MOVIMIENTO

El Paraíso celestial, en los círculos de los planetas, es un extraordinario poema de luz musical, algo único en todas las literaturas. En este reino de alegría y regocijo, los espíritus bienaventurados danzan como llamas y alaban al Señor. Una gracia serena aletea en sus movimientos. Pero todo permanece preciso, individualizado. Dante consiguió el más bello de los poemas. Describiendo lo que, por definición, escapa al lenguaje humano,

logra conferirle vida sin caer en la monotonía. El *Paraíso* es más hermoso que el *Purgatorio,* y, con todo, desgraciadamente, el menos conocido y apreciado de los *Cantiché.* Cuanto más nos adentramos en el mundo propiamente cristiano, más bello resulta el poema.

Debemos limitarnos a los aspectos que ponen de manifiesto la absoluta novedad de este Paraíso dantesco frente al de Platón.

1. El empíreo de Platón es el de las ideas; es, ante todo, un mundo inteligible; el *Eros* que impulsa a los hombres hacia el mundo de las formas perfectas es un deseo filosófico, el deseo de la inteligencia frente a su objeto. No hay lugar para el amor de benevolencia, el don gratuito. Por el contrario, si la luz triunfa en el Paraíso dantesco y se hace música, danza y canto, es porque *esa luz es fruto del amor,* de un amor personal y vivo. Las almas ven a Dios porque lo aman. Cuanto más lo ven, más lo aman, y ese amor engendra, a su vez, una nueva luz. Recíproca causalidad, en que precede el amor. Por eso es Beatriz, la mujer cuyo amor es un reflejo del de Dios, la que conduce a Dante hacia la transfiguración. Por eso, cuando hay que contemplar cara a cara al propio Dios, ella desaparece ante San Bernardo, el doctor del amor divino.

El Paraíso es un templo cuyos confines son la luz y el amor; el amor prevalece. Al lado de éste, el cielo de Platón es frío, matemático.

2. En el empíreo platónico es difícil darse cuenta del estado real de las almas: ¿son éstas aún personalidades individualizadas? Las discusiones sobre este tema indican que la cosa no está clara. Por otra parte, ¿se refieren las ideas a un Dios personal? Diés ha ido todo lo lejos posible en este sentido, pero, ¿se impone su concepción? No pretendemos negar la influencia del platonismo en Dante: de hecho, su poema resume la ciencia de su tiempo. Pero lo que buscamos aquí es lo que *rebasa al platonismo* en *La Divina Comedia,* lo que se diferencia de éste y sólo se explica por el cristianismo *en lo que tiene de original.* Es evidente que aquí las almas siguen individualizadas en la transfiguración: recordemos la corona de los sabios, el discurso de San Buenaventura, el de Santo Tomás y el de San Pedro: todos estos elegidos distínguense perfectamente unos de otros; de ahí la increíble vida de ese mundo luminoso, sin rastro de monotonía.

También en el Paraíso es donde se emplean más comparaciones tomadas del mundo familiar: las jóvenes danzarinas, los niños, las madres afectuosas y risueñas. Cuanto más se asciende en el cielo

luminoso, tanto más la beatitud se encarna en figuras de una dulce densidad carnal. Por ejemplo, cuando Dante entrevé la rosa mística, la descubre primero bajo el aspecto de un río de fuego, discurriendo entre las floridas orillas de una eterna primavera. Beatriz le dice entonces que no ha visto aún la verdadera faz del cielo, esa rosa inmensa cuyos fragantes pétalos son también luz, música y danza. Dante se precipita hacia ese río destinado a abrirle los ojos. Y profiere esta comparación, la más ingenua, la más humilde imaginable, para expresar lo más excelso:

> Ningún niño se abalanza tan aprisa
> al pecho de su madre cuando despierta
> más tarde de lo acostumbrado,
>
> como yo, para mejorar los espejos de mis ojos,
> me incliné sobre la onda que se expande
> para hacernos más perfectos (p. 572).

Asimismo, cuando una llama eterna, la de San Juan, va a unirse a la de Santiago para instruir a Dante, el poeta hace esta comparación, increíblemente sencilla:

> Cual se levanta y va a tomar parte en la danza
> la doncella risueña, sólo para festejar
> a la desposada y sin otro mal pensamiento,
>
> así vi el deslumbrante esplendor
> acercarse a los dos primeros que danzaban cantando, y,
> como correspondía al ardiente amor de éstos,
>
> sumóse aquél a la armonía de los cantos y melodías (p. 544).

Los elegidos, esas llamas que danzan y alaban a Dios, no son, pues, seres impersonales, sino seres humanos. Y el Dios a quien alaban, el que aparece al final del postrer canto, es el Dios Trinidad. En el segundo círculo, el del Verbo, aparece un rostro humano: *en el momento en que Dante descubre cómo lo humano pudo unirse a lo divino en Cristo,* «*su fantasía sucumbe bajo el éxtasis*»; su voluntad piérdese en el amor de Dios, que mueve el sol y las estrellas.

3. El abismo que separa a Dante de Platón vuelve a manifestarse en esta rosa mística que pone fin al poema. Lo que domina al universo, la piedra clave de toda la creación, no son las ideas impersonales ni un orden matemático, sino una rosa viviente, tibia,

luminosa, cuyos inmensos pétalos son llamas, esto es, luces nacidas del amor, cuyos perfumes son música, alabanza, y cuyo corazón es un lago brillante, un espejo donde las almas se contemplan, un fuego fragante, una amorosa colmena del amor donde las abejas angélicas extraen la vida que llevan a los elegidos y ofrecen sus oraciones. Todo esto vibra, vive; todo esto ama, brilla, danza, canta. Las realidades sensibles están transfiguradas. Nunca se cansaría nadie de escuchar la dulce música de las abejas angélicas, de respirar sus perfumes de alabanza. ¿Hay algo más sencillo que una rosa? Sin embargo, nada encaja tan maravillosamente para describir el corazón vivo del mundo sobrenatural:

> En forma, pues, de rosa blanca
> ofrecíase a mi vista la santa milicia
> que Cristo con su sangre desposó.
>
> Mas la otra corte que, volando, ve y canta
> la Gloria de Aquel que de amor la abrasa,
> y la bondad que tan bella la creó,
>
> como un enjambre de abejas, que ora
> se posa en las flores, ora vuelve
> al nido donde su botín aroma tomará,
>
> descendía a la flor inmensa, matizada
> de innumerables pétalos, y desde allí de nuevo ascendía
> al punto donde reina eternamente su Amor (p. 575).

El mundo floreciente es una gigantesca flor de amor, de luz, de música: hallazgo genial que sólo el cristianismo podía inspirar.

VII. EL PARAISO DEL REPOSO Y LA SONRISA DE DIOS

La maravilla más grande de *La Divina Comedia* es la sonrisa. Cabría hacer un estudio de la sonrisa en la obra de Dante. La vemos apuntar en el Purgatorio cuando un alma se salva y sube al cielo. Cuanto más nos acercamos a la cima de la montaña de la purificación, tanto más resplandece la sonrisa, manifestación de la beatitud, flor de esta flor que es el Amor de Dios en la luz de Dios.

Al ver a Matelda, la dama que cuida del Paraíso terrenal, Dante observa que la mujer canta y sonríe. Cuando él, a su vez, es

purificado y ve el rostro de Beatriz, las lágrimas desaparecen de sus ojos; cede la cólera y, en su lugar, asoma una sonrisa. *Contemplando los ojos de Beatriz, progresivamente hermosos a medida que avanza la ascensión al Paraíso, Dante ve el esplendor de Dios;* la sonrisa de Beatriz emite una luz deslumbrante. Dante debe recibir un suplemento de fuerza divina para poder seguir contemplándola.

Cada vez que Dante, momentáneamente detenido por un error sobre el verdadero sentido de un dogma o sobre la condición de los elegidos, está a punto de aprehender la verdad, en el preciso momento en que Beatriz ve que Dante va a acercarse más a Dios sin sospecharlo todavía, la joven sonríe: diríase que se burla de sus yerros, pero amablemente, sin malignidad, pues, de hecho, está presta a iluminarle más aún con la luz de la verdad. Cuando Gregorio llega al Paraíso y descubre que habíase equivocado aquí abajo respecto al número de coros angélicos y que el Pseudo-Dionisio tenía razón contra él, «ríese de sí mismo». Así dice el poeta textualmente. Y cuando Dante pregunta a las tres monjitas si no lamentan la circunstancia de conocer sólo un grado inferior de beatitud, una de ellas,

> *Sonrióse* un poco, en unión de las otras sombras,
> y al punto me respondió tan placentera
> que parecía arder en el primer fuego del amor (p. 417).

O bien es la propia Beatriz la que sonríe:

> Beatriz no consintió verme así mucho tiempo,
> y embriagándome con el fulgor de una sonrisa
> que en el fuego haría feliz a un hombre, prosiguió... (p. 438).

Y, asimismo, con una sonrisa, la joven alimenta a Dante cuando éste se somete, ante los Apóstoles, al examen de ingreso al Paraíso. Cada grada de la ascensión del mundo hacia la luz y el Amor, va, pues, acompañada de una sonrisa de Beatriz o de los bienaventurados.

Pero la sonrisa es también el reflejo de la contemplación de Dios. Cuando Dante, deslumbrado por lo que ve en el cielo, aparta la vista de Beatriz y contempla abiertamente la gloria divina, la divina mujer no se ofende, sino al contrario, *sonríe,* cual dichosa de que Dante la olvida para hallar *la bienandanza que ella tiene la misión de revelarle:*

Tanto perdióse en Dios todo mi amor
que Beatriz en el olvido se eclipsó.

En vez de incomodarse, ella se rió,
mas el esplendor de sus risueños ojos
de nuevo dispersó mi concentrado espíritu (p. 457).

No conozco nada tan hermoso como este sonriente eclipse de Beatriz ante la felicidad del que ama.

Al separarse de Dante, Beatriz vuelve a ocupar su puesto en la rosa mística y, tras sonreírle, mira a Dios, como para decirle que su misión ha terminado y que el propio poeta, y con él la humanidad, entra en el reino de la sonrisa:

Así oré, y aquella que tan lejana
parecía, sonrió, me miró,
y volvióse luego hacia la eterna fuente.

Cosi orai: e quella, si lontana
Come paréa, sorrise e riguardommi
Poi si torno a l'etterna fontana (p. 578).

El universo conviértese entonces en una sonrisa:

Todo cuanto veía parecíame una sonrisa
del universo; tal era la venturosa embriaguez
que me invadía por el oído y la vista.

¡Oh santa alegría, gozo inefable,
oh vida entera de paz y de amor,
oh, sin deseo, segura abundancia! (p. 552).

La eterna primavera que florece en las orillas del río paradisíaco es una sonrisa. Los elegidos son pura sonrisa, pues, de hecho, no son más que luz y amor.

La Virgen María, que concederá a Dante la gracia de contemplar a Dios, sonríe también, en el centro de la rosa mística:

Y allí vi, al fin, ante sus juegos y sus cantos,
sonreír a una beldad que infundía alegría
en los ojos de todos los demás santos (p. 579).

Por último, la sonrisa vuelve al seno del propio Dios, de donde procede. He aquí la maravilla de las maravillas, la Trinidad, que no es más que una sonrisa, la de Dios contemplándose, amándose y

sonriéndose. No hay nada, absolutamente nada, en toda la literatura, comparable a esto:

> ¡Oh luz eterna, que sólo en Ti resides,
> y sola Te comprendes, y que, comprendiéndote
> y por Ti comprendida, Te amas y sonríes.
>
> *O luce etterna che sola in te sidi*
> *Sola t'intendi e da te intelleta*
> *E intendènte te ami e arridi* (p. 591).

* * *

Partiendo del sufrimiento, el pecado y la muerte, llegamos a la sonrisa eterna de Dios.

VIII. CONCLUSION

El cristianismo nos introduce en un ámbito tan luminoso y tan humano, que constituye, sin disputa, la religión más excelsa, la única venida de Dios, la única salvadora; en el cristianismo, lo que llama a los hombres es el Amor de Dios. En cuanto a vosotros, hombres que buscáis y no creéis en la Buena Nueva, forzoso es que reconozcáis que el cristianismo es el más hermoso sueño que ha tenido la humanidad.

¿Hay que dar gracias a Dios por el genio de Dante o por el genio del cristianismo? Si bien es cierto que nuestra religión jamás ha sido tan magníficamente ensalzada por labios humanos como lo fue por boca de Dante, ¿sería éste lo que es sin la revelación cristiana? Para escribir *La Divina Comedia* se necesitaba un Dante; necesitábase, sobre todo, el don del cielo, la vida de Dios dada a los hombres.

Una sola cosa supera a la obra de Dante: la santidad vivida en esta tierra. Entonces, el Paraíso celeste encárnase ya aquí abajo. Su cándido hombro disipa levemente las brumas de nuestro valle. Cantar nada es; lo importante es vivir. Aun cuando Dante sea el más grande de los poetas, un cristiano, modesto pero sincero, lo aventajará siempre.

En cuanto a nosotros, hombres ciegos, que no somos santos y, a veces, ni siquiera podemos llamarnos cristianos, necesitaremos siempre, para entrever la mansión celestial donde termina nuestro viaje por este mundo, recitar una y otra vez las divinas *Canzoni* de Dante Alighieri, el florentino.

EPILOGO

«Y ahora, Natanael, deja este libro». Deja este libro, lector desconocido y fraterno. Mira abiertamente el rostro de Cristo. Abre los ojos. Contempla a los santos. Verás en ellos a Cristo, el Hombre nuevo.

¿No te da la impresión de que, «después de un largo viaje», has vuelto a tu casa a «vivir entre tus padres el resto de tu vida»? ¿No te sientes «lleno de aprovechamiento y razón», extrañamente apaciguado y confortado por lo que al principio se te antojaba dolorosa paradoja?

Escucha estas palabras de San Francisco de Asís, el pobrecillo: ¿quién de nosotros no se siente pobre ahora, en este siglo en que vivimos? Escucha la parábola de la Alegría perfecta *contada al Hermano León:*

> *Cuando lleguemos a Santa María de los Angeles, empapados de lluvia, helados de frío, salpicados de barro y afligidos de hambre, llamaremos a la puerta del convento, y acudirá, colérico, el portero, preguntando: «¿Quiénes sois?», y nosotros responderemos: «Somos dos de vuestros hermanos», y aquel hombre replicará: «No decís la verdad; sois, por el contrario, un par de bribones que vais por el mundo engañando a la gente y robando las limosnas de los pobres; seguid vuestro camino.» Y no nos abrirá y nos obligará a permanecer fuera bajo la nieve y la lluvia, con hambre y frío, hasta que termine la noche. Entonces, si tan grande injuria, tanta crueldad y semejante despido sufrimos sin turbarnos ni murmurar contra él, y pensamos* con humildad de caridad *que ese portero nos conoce en verdad y que es Dios el que*

le induce a hablar contra nosotros, oh Hermano León, escribe que esto es la alegría perfecta. Y si perseveramos en llamar, el portero saldrá encolerizado, y como a molestos importunos, nos alejará con injurias e improperios, diciendo: «Marchaos de aquí, viles ladronzuelos, id al hospital, porque aquí no comeréis ni os albergaréis.» Si soportamos esto pacientemente, con gozo y con amor, oh Hermano León, escribe que esto es la alegría perfecta. Si padecemos todo esto con paciencia y alborozo, acordándonos de las penas de Cristo bendito, escribe que en esto está la alegría perfecta.

Escucha la conclusión, Hermano León: Por encima de todas las gracias y los dones del Espíritu Santo, que Cristo concede a sus amigos, está el de saber vencerse a uno mismo, y soportar gustosamente, por amor a Cristo, las penas, las injurias, los trabajos y los oprobios; porque, en todos los demás dones de Dios, nosotros no podemos glorificarnos, puesto que no son nuestros, sino de Dios... Pero en la cruz de la tribulación y de la aflicción, sí podemos glorificarnos, porque eso nuestro es.

Creo que me comprendes y que no te sorprenderá oír de nuevo al Poverello *cantando, en el umbral de la muerte, el* Cántico de las Criaturas:

Loado seáis, Señor, por todas vuestras criaturas,
especialmente por Maese Sol, nuestro hermano,
que nos brinda la luz del día;
es hermoso, resplandece de esplendor,
es, en verdad, oh Altísimo, el que os revela.
Loado seáis, Señor, por nuestra hermana la luna y las estrellas;
Vos las habéis formado en el cielo, claras, preciosas y bellas;
Loado seáis, Señor, por nuestro hermano el Viento,
por el aire y sus nubes, por el puro cielo y por todas
las estaciones que dan a vuestras criaturas vida y sostén.
Loado seáis, Señor, por nuestra hermana el Agua,
tan útil, tan humilde, tan preciosa y tan casta.
¡Oh vosotros, todos los seres creados, alabad y bendecid
a mi Señor!;
servidle con humildad...
Alabado seáis, Señor mío, por nuestra hermana la
Muerte Corporal
de quien ningún ser viviente puede librarse.
¡Ay de los que mueren en pecado mortal!;
mas benditos sean los que cumplen vuestra santísima
voluntad;
a éstos la segunda muerte no causará mal alguno.

«Deja este libro, Natanael.» Abre el Evangelio y lee. Oye la

«buena nueva» y ve en todos los hombres, desgraciados, dolientes o pecadores —«pues la misericordia de Dios es infinita» y «Sus caminos no son nuestros caminos»—, perfilarse el icono del Cristo de las Bienaventuranzas:

> *Viendo a la muchedumbre, Jesús subió a un monte, y cuando se hubo sentado, se le acercaron sus discípulos. Entonces, tomando la palabra, los enseñaba, diciendo:*

¡Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos!
¡Bienaventurados los que lloran, porque ellos serán consolados!
¡Bienaventurados los mansos, porque ellos poseerán la tierra!
¡Bienaventurado los que tienen hambre y sed de justicia, porque ellos serán saciados!
¡Bienaventurados los misericordiosos, porque ellos alcanzarán misericordia!
¡Bienaventurados los limpios de corazón, porque ellos verán a Dios!
¡Bienaventurados los pacíficos, porque ellos serán llamados hijos de Dios!
¡Bienaventurados los que sufren persecución por la justicia, porque suyo es el reino de los cielos!
Bienaventurados seréis cuando os insulten y persigan y falsamente digan contra vosotros toda suerte de mal, a causa de mí. Alegraos y regocijaos, porque grande será en los cielos vuestra recompensa; pues así persiguieron a los profetas que hubo antes de nosotros.

CRISTO HA RESUCITADO,
¡ALELUYA!

NOTA BIBLIOGRAFICA

No citaremos las obras mencionadas en la bibliografía de *Humanismo y Santidad,* utilizadas también para el presente estudio. Así, pues, el lector sólo hallará aquí algunas indicaciones sobre las obras de que nos hemos servido más a menudo.

Sobre la paradoja cristiana:

A. NYGREN, *Erôs y Agapê, la notion chrétienne de l'amour et ses transformations.* Colección *Les religions,* n.º 2, París, s. f. (1944). La traducción ofrece sólo la primea parte de la obra, la que trata de la antigüedad y el período neotestamentario. —R. GROUSSET, *Bilan de l'Histoire,* París, s. f. (1946): resume las principales oposiciones señaladas entre el mundo cristiano y el mundo antiguo. —E. MÂLE, *Rome et ses vieilles églises,* París, s. f. (1942): muestra cómo el cristianismo corona el mundo antiguo y le aporta, al propio tiempo, una renovación radical. —J. DANIÉLOU, *Platonisme et Théologie mystique, Essai sur la doctrine spirituelle de sait Grégoire de Nysse,* Col. *Théologie,* n.º 2, París (1944): contiene una demostración magistral de la forma en que los Santos Padres se servían de los marcos del pensamiento griego, dotándolos de un contenido radicalmente nuevo. Este libro es una de las mejores refutaciones que conozco de la tesis de Harnack sobre la pretendida «helenización» del mensaje evangélico. —Señalemos, por último, las nuevas obras de RIDEAU y MOURROUX sobre el humanismo.

Sobre el problema de la trágica situación del mundo actual:

Autores como KOESTLER, MALRAUX, CAMUS y ANOUILH, como asimismo ciertos novelistas americanos (sobre todo FAULKNER), ilustran de forma áspera y sincera el sentido de lo trágico que constituye el meollo de la conciencia moderna. —R. KANTERS, en su *Essai sur l'avenir de la religion,* París, s. f., da un lúcido testimonio sobre el mundo moderno frente a los problemas religiosos. La obra atestigua la necesidad religiosa experimentada por nuestros contemporáneos y la impotencia de éstos en «cristalizar» esta aspiración en torno a las grandes religiones positivas, especialmente en torno al cristianismo, que, según el autor, es la única religión en estado de salvar la civilización europea. Resulta un libro desorientador. —G. MARCEL, escribió en *Etre et Avoir,* Col. *Philosophie de l'Esprit,* París, s. f. (1935), un capítulo magistral sobre el mal moderno, debido, según él, al hipertecnicismo de nuestra civilización. —A. KOESTLER ha escrito, con *Le Yogi et le Commisaire,* París, s. f. (1946), uno de los libros más lúcidos sobre el fracaso de las «revoluciones socialistas» y sobre la necesidad espiritual del mundo presente. G. Marcel decía de esta obra que es «uno de los libros capitales de este siglo». Nosotros compartimos su opinión. —LECOMTE DU NOÜY, en *La dignité humaine,* Nueva York-París, s. f. (1944), última parte de la trilogía iniciada con *l'homme devant la science* y *L'Avenir de l'esprit,* atestigua, asimismo, la confusión moderna, que sólo el retorno a una religión espiritual podría aquietar y enderezar. No obstante, el autor se inclina a una especie de cristianismo altruista, puramente humano, que recuerda a veces a la *Christian science* (Ciencia cristiana), tan frecuente en el mundo anglosajón. Este libro, pese a su interés, nos parece inferior a los dos anteriores. —Las obras de J. ROSTAND, sobre todo *Pensés d'un biologiste,* testimonian lealmente la tendencia de la ciencia moderna a instaurar un mundo «razonable». El autor se refugia en un estoicismo altanero, alimentado por el sentimiento de la tragedia de la condición humana, en un mundo destinado a desaparecer, donde algún día se extinguirá la vida humana. Estas obras, muy leídas en los medios científicos y universitarios, deberían ser analizadas por los filósofos cristianos. Obligan a profundizar en la necesidad de trascendencia y redención, que es, en mi opinión, el único aspecto susceptible de interesar a la juventud moderna. —Las obras filosóficas de SARTRE (documentos más serios que sus novelas y

obras teatrales, en que aparecen demasiado claramente las influencias del «demonio de la peversidad») están también en el índice. El filósofo verá en ellas la tragedia de la condición humana sistemáticamente puesta de manifiesto. Pero, pese a los innumerables sofismas prodigados en *L'Etre et le Néant,* Col. *Bibliothèque des Idées,* París, 1943, la obra contiene descripciones de la soledad, la angustia y el fracaso de las tentativas humanas que figurarán siempre entre las mejores páginas de los moralistas franceses. Aun cuando el punto de vista es exclusivista y deja en la sombra otras experiencias humanas reveladoras de que, al lado de la tentación de vana crueldad, hay *la llamada* a la auténtica trascendencia, no podemos pasar por alto la descripción de los hechos elegidos por el autor.

Sobre el problema de la «literatura cristiana»:

C. DU BOS, *Francois Mauriac et le problème du romancier catholique,* París, s. f., y J. RIVIÈRE y R. FERNÁNDEZ, *Moralisme et littérature,* París, s. f., dan una primera orientación. Esta cuestión no es objeto de la debida atención. Con todo, es importantísima, por ejemplo a propósito de Racine, autor estudiado en humanidades: la solución de Brémond a este respecto nos parece algo insuficiente.

Sobre los trágicos griegos:

Lo esencial de nuestras hipótesis se funda en la obra de W. SCHMID, *Geschichte der griechischen Literatur,* t. II y III, Munich, 1934 y 1940, en el *Handbuch* de VON MULLER-OTTO. Las notas contienen preciosas indicaciones y permiten, por sus numerosas referencias, estudiar los problemas planteados por los textos difíciles. —Nuestras afirmaciones son fruto, sobre todo, de un contacto personal de muchos años con los textos de los tres trágicos. Las introducciones, notas y traducciones de la colección BUDÉ, como asimismo las de la edición GARNIER (EURIPIDE, *Théatre,* 4 vols.), contienen observaciones muy importantes.

Sobre Platón:

Lo esencial de nuestras opiniones se basa en la lectura directa de los diálogos. Las introducciones de las ediciones BUDÉ contienen lo

esencial del estado de la cuestión. Inútil citar las obras de DIÈS, ROBIN y FESTUGIÈRE, sobradamente conocidas por todos.

Sobre Shakespeare:

Nada como leer directamente los textos del gran dramaturgo: sólo el roce asiduo con sus dramas permite abarcarlos en su conjunto. Me he inspirado mucho en las introducciones y notas de la admirable traducción de P. MESSIAEN, publicada en tres volúmenes por Desclée. —La versión de *Hamlet* debida a A. GIDE, París, s. f. (1956), es una obra maestra. —J. GREGOR, *Shakespeare, Der Aufbau eines Zeitalters,* Viena, 1935: la obra tiene páginas excelentes, si bien demasiado impregnadas de una filosofía en ocasiones confusa. —M. CONSTANTIN-WEYER, *William Shakespeare, Col. Maîtres des littératures,* París, s. f. (1929): el libro contiene una excelente iconografía, pero resulta bastante somero en lo tocante a los problemas planteados por la identidad del autor y su filosofía. —Como la cuestión de la identidad de Shakespeare no nos interesa directamente (ya que estudiamos *los textos*, los cuales no cabe duda proceden, en conjunto, de un autor de personalidad muy acusada), nos parece inútil señalar las obras sobre este problema. No es, pues, necesario citar la última obra de A. LEFRANC, puesto que en ella no se juzga la significación *humana* de los textos. —Nos hemos limitado siempre a los textos que son positivamente, según opinión unánime de los críticos, de origen «shakespeariano». —P. STAPPER, *Shakespeare et les tragiques grecs,* París (1900): libro demasiado olvidado, constituye un hermoso modelo de crítica «romántica». Leed también L. CAZAMIAN, *L'humour de Shakespeare,* París, sin fecha (1945), modelo de crítica inteligente.

Sobre Racine:

Citamos sólo obras recientes. Entre ellas: T. MAULNIER, *Jean Racine,* París, s. f. (1939), notable estudio del aspecto «perverso» de los héroes racinianos, si bien con un punto de vista demasiado exclusivista de la faceta luminosa de la obra. —El libro de P. BRISSON, *Les deux visages de Racine,* París, s. f. (1944), contiene opiniones originales, por ejemplo sobre *Bérénice,* pero separa demasiado radicalmente los dos períodos de la vida de Racine. —Para Fedra, la edición de J. L. BARRAULT, *Phèdre, Mise en scène*

et commentaires, Col. *Mises en scène,* París, s. f. (1946), es un instrumento de trabajo de primer orden: el análisis es de penetrante inteligencia y las explicaciones escénicas confieren al texto una singular «prestancia». —Leed también, con prudencia, la obra de H. BUSSON, *La Religión des Classiques* (1660-1685), París, 1948.

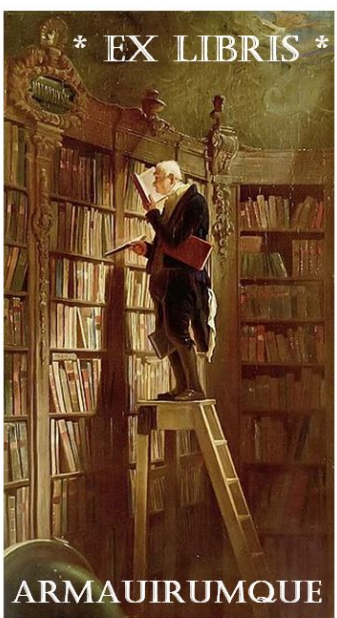
Sobre Dostoiewski

De entre una bibliografía ya inmensa, ¿qué obras elegir? Citemos las que nos han inspirado: H. TROYAT, *Dostoiewski,* Col. *L'homme et son oeuvre,* París, s. f. (1940), nos brinda una porción de documentos de primera mano. Este libro es indispensable, pese al aspecto superficial de algunas apreciaciones. —J. MADAULE, *Le christianisme de Dostoiewski,* Col. *La nouvelle journée,* n.º 4, París, s. f.: es uno de los estudios más profundos que conocemos, excelente réplica a las opiniones de CHESTOV, CAMUS y otros sobre el aspecto religioso del gran novelista ruso. Madaule demuestra que la hipótesis cristiana es la única que explica los *hechos* psicológicos descritos por el autor. Por otra parte, no hay que olvidar que el punto de vista de Madaule no es el único aspecto del escritor ruso. De hecho, éste encarna un mundo. —N. BERDIAEV, *L'esprit de Dostoiewski,* París, s. f., es de todos conocido: sigue siendo uno de los estudios más profundos sobre el autor en cuestión. —Hay que leer a Dostoiewski en las traducciones de Gallimard *(Nouvelle Revue Française),* y, a ser posible, en las aparecidas en la colección *In Octavo,* «*À la gerbe*». Las traducciones de Halpérine Kaminski son aproximativas e incompletas (¡suprimen una tercera parte de *Los hermanos Karamazov!).* La edición es de Plon. En cuanto a las traducciones «íntegras» de ediciones *La Boétie,* son inexactas y desiguales. Hay que evitar, por tanto, su utilización.

Sobre Dante:

El libro de A. MASSERON, *Pour comprendre la Divine Comédie,* París, s. f. (1939), es un excelente «Baedeker».— La mejor traducción es la de H. LONGNON, publicada por Garnier, en tercetos ritmados (sin rimas). Sus notas, sucintas, son más que suficientes. —Las traducción de L. ESPINASSE-MONGENET *(L'Enfer, Le Purgatoire)* en tres volúmenes, París, s. f. (1932), ofrece el texto italiano junto al francés y contiene un tesoro de erudición en las notas.

—Estas dos traducciones no dispensan en modo alguno de recurrir a la edición italiana de SCARTAZZANI, Milán, 1920, que, por sí sola, permite profundizar en el texto, con ayuda de su magnífica presentación. Una nueva traducción de la *Vita Nuova* es indispensable para la comprensión de algunos pasajes de *La Divina Comedia.* El libro de E. GILSON, *Dante et la Philosophie,* col. *Etudes médiévales,* n.° XXVIII, París (1939), aun cuando no concierne directamente a nuestro propósito, nos ha inspirado muchas consideraciones. Como todas las obras de Gilson, es magistral. La traducción de *La Divina Comedia* de A. MASSERON, 3 vols., París, 1947-1949, supera a todas las demás. La de LONGNON resulta incomparable por su ritmo, pero es de lectura más ardua.



Fotocomposición:
Orche, Doña Mencía, 39 - Madrid

Impresión:
Notigraf, San Dalmacio, 8 - Madrid

Encuadernación:
Sanfer, Hnos. Gómez, 32 - Madrid

I.S.B.N.: 84-7490-234-7
Depósito Legal: M-30121-1989

Printed in Spain